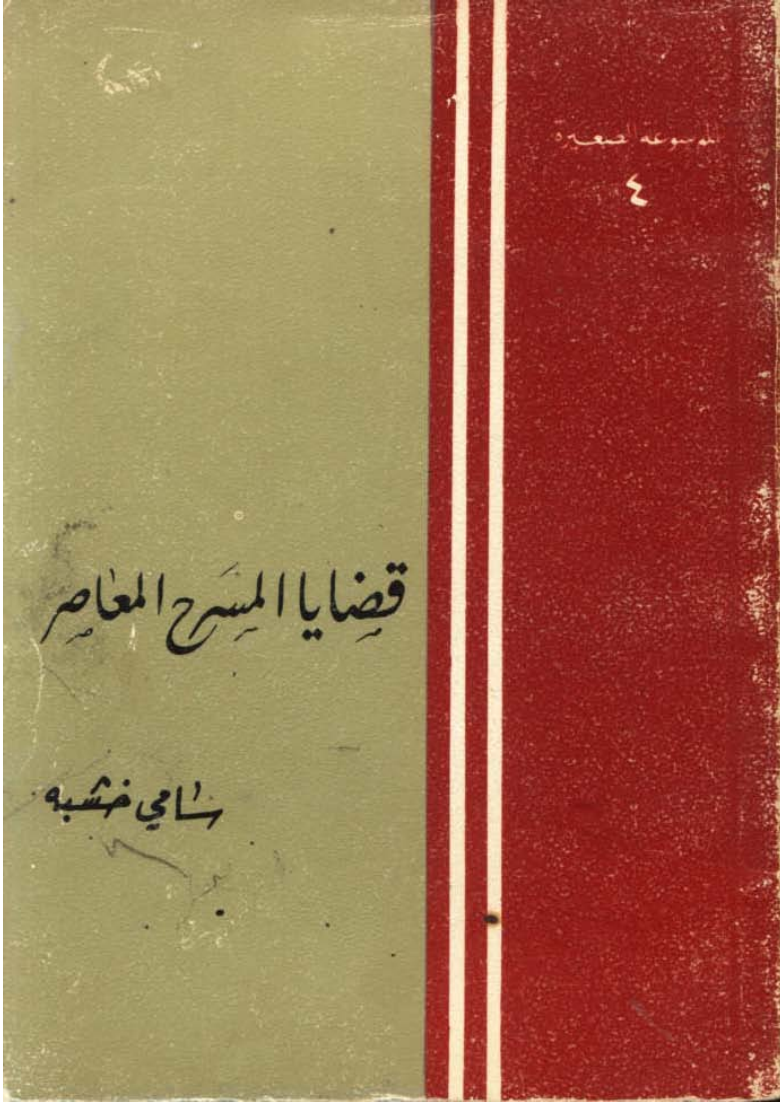

الموسوعة الصغيرة
٤
قضايا المسرح المعاصر
سامي خشبة

الموسوعة الصغيرة
٤

قضايا المسرح المعاصر

سامي خشبه

تشرين الثاني ١٩٧٧

منشورات وزارة الاعلام ـ الجمهورية العراقية

تقـــديم

لم يكن فن العرض المسرحي وقفا على الحضارة الغربية في يوم من الايام . ولكن الفن الدرامي ، او الادب الدرامي ، صاحب القدرة اللامحدودة على طرح ومعالجة قضايا العصـر الذي يعيش فيـه وتجسيد احلام وعقائد ورؤى وصراعات اهله وأنواع معاناتهم ، ظل نوعا ادبيا وفنيا تفردت به الثقافة الغربية حتى وقت قريب . ولذلك فان الحديث عن قضايا المسرح المعاصر ، سيكون بالضرورة ، وبشكل كامل تقريبا ، حديثا عن قضـايا المسـرح الغربي المعاصر .

ولعل هذا أن يكون فرصة لالقاء نظرة شاملة ـ لن تخلو من العجلة ـ على مجموع قضايا الثقافة والحضارة الغربيتين المعاصرتين ، وهي القضايا التي لم تتجسد مثلما تجسدت لطبيعتها الصراعية ـ في الدراما الغربية المعاصرة .

ولا احسب ان هذه الدراسة المختصرة تحتاج الى مقدمة ، تزيد على القول بانها تعتمد على منهج

يطمح الى الكشف عن مغزى القضايا التي اثارتها الدراما الغربية المعاصرة ، بالنسبة الى الحضارة التي اثبتتها ولنوع الثقافة التيارتبطتبها وللمرحلة التاريخية التي نبتت فيها ، المنهج الذي يجمع بين النظرة التاريخية الاجتماعية ، والنظرة التحليلية النقدية. ومن البديهي ان الجوانبالجمالية والبنائية لهذه الدراما وتطوراتها ، لم تبحث في ضوء تحديد موضوع الدراسة نفسها ولعل هذا هو السبب الرئيس الذي دفع الى تقسيم المسارح الغربية طبقا لانتماءاتها القومية اساسا ، مع ابراز المراحل والظواهر التي توجد فيها اكثر من مسرح قومي في ظل مدرسة واحدة ، أو هم" او اتجاه واحد .

وقد تكون هنا مناسبة للاشارة الى اضافة وحيدة الى الدراما الغربية المعاصرة ، عن الدراما العربية فيٍنفس العصر. فمن الواضح ودون تفصيلات يمكن سردها وبحثها في دراسة منفصلة ، أن الدراما العربية ، بوصفها فنا قوميا يفترض انه قادر على التعبير عن احلام وعقائد ورؤى وصراعات الامة وانواع معاناتها ، من خلال ارتباطه — كفن جماهيري — بأكثر من يستطيعون التعبير عنها في هذا العصر ، ما تزال ظاهرة فنية بالغة الضعف اذا قسنا قوة النوع الادبي او الفني او ضعفه ، بمقدار مساهمته

في الحياة الثقافية العامة التي ينتمى اليها ، وبمقدار تأثيره في هذه الحياة الثقافية وتأثيره في الذوق السائد والميول والاتجاهات النفسية والفكرية الغالبة.

ولكن المشكلة من منظور « القضايا » التي يثيرها الفن الدرامي هي أن الفن الدرامي العربي ، ما يزال فنا « موسميا » وعارضا ، لم يرسخ وجوده بعد في قلب الحياة العربية . ولذلك فان من الصعب أن نتابع من خلال انتاجه ، أبرز قضايا الحياة العربية في مرحلة تاريخية كاملة ، مثلما يمكن ذلك من خلال الشعر بالدرجة الاولى ، او حتى الادب القصصي بنوعيه ، القصة القصيرة والرواية .

أن قضايانا الكبرى ، مثل قضايا التجزئة والتفاوت الحضاري ـ سياسيا واجتماعيا وثقافيا ـ والصراعات الاقليمية التي بدأت تتخذ ـ حتى ـ طابع الصراعات الطبقية ، والموقف من حقيقتنا القومية وادواتنا الثقافية الموروثة للفهم والتعامل مع ظواهر الوجود والتاريخ ، وعلاقتنا بالتالي وموقفنا من ثقافة الغرب المتفوق الطاغية بتنظيمها وسهولة الوصول الى اصولها ومصادرها وقضايا طبيعة السلطة وشرعية الثورة بمعنى شرعية الصراع والخروج على الجماعة ، والحرية الفكرية الفردية .. الخ .. الخ كلها قضايا ما تزال نادرة

التجسد في اعمالنا الدرامية الجادة ، ناهيك عن وجودها بشكل مستمر عبر أعمال مدرسة كاملة او جيل كامل من الكتاب الدراميين ، حتى في افضل الظروف التي أمكن توافرها في بعض الاقطار العربية حتى الآن .

ومع ذلك فان بعض الظواهر الفردية والمتفرقة والدراسة التي بين يديك الآن تغري بالامل في انتعاش حقيقي لهذا الجانب المتواضع النشاط من ثقافتنا القومية لان تلك الظواهر أولا تدل على أن عقل الشاعر الدرامي العربي لم يكن غافلا تماما عن اكبر هموم وقضايا أمته ثم لان تلك الدراسة ثانيا ـ تدل على الاقل على ان الدراما الغربية المعاصرة لم تكن أبداً بعيدة عن هموم عصرها بصرف النظر عن الزاوية التي انطلقت منها لكى تحمل تلك الهموم وتطرح فيها رأي أصحابها .

مسرح الطليعة
وموجة العبث

منذ بداية الخمسينات أو بالتحديد منذ يناير ١٩٥٣ حينما عرضت لاول مرة مسرحية « في انتظار جودو » فانفجرت كالقنبلة ، وانصرفت انظار النقاد والصحافة عن كل شيء في المسرح سواها ، وتفرغت لها المجلات المسرحية ودارت حولها تعليقات البرامج التلفزيونية واحاديث الصالونات : في باريس اولا ، قبل أن تجتاح « الحمّى » لندن ونيويورك وفرانكفورت وحتى جنيف واوسلو وروما وبقية عواصم العالم الغربي ... منذ ذلك الحين ، توهم غالبية الناس أنه ليس هناك مسرح في فرنسا الا ما اطلق عليه باسم « مسرح العبث » او اللا معقول . وتحول فرسان هذا المسرح ، صامويل بيكيت ويوجين أونسكو وآرثر اداموف (قبل ان يتحول الى المسرح السياسي) وجان جينيه الى الابطال الجدد للثقافة الغربية في العالم . ولم يكن هذا صحيحا . فمسرح العبث ، الذي انحسرت موجته

الآن او تكاد ـ لاسباب سنعرض لها بعد قليل ـ لم يكن سوى جزء مما يمكن أن يسمى ب « المسارح الطليعية » التي لمعت في سمائها أسماء أخرى غير تلك الاسماء واكثر منها اهمية : جان كوكتو وبول كلوديل وجان أنوي وأرمان سالاكرو وجاك أوديجرتي وميشيل دي جيلد رود وغيرهم ، بالاضافة الى الوجوديين من « فلاسفة» المسرح «جان بول سارتر والبير كامي وجبرييل مارسيل » ولم يكن هؤلاء « طليعيون » في الاشكال المسرحية او في لغة التعبير الدرامي فقط، بل كانوا طليعيين أساسا في تصوراتهم عن العالم الذي يكتبون عنه ورؤاهم حوله .

وكان القاسم المشترك الاعظم بين هؤلاء الكتاب « القدامى » والذي جمع بينهم وبين كتاب مسرح العبث ، وجعلهم التمهيد الحقيقي لمسرح العبث نفسه هو أنهم كانوا قد كفروا بالاسس الثقافية والسياسية العالم القديم ، العالم البورجوازي : عالم الحروب والمنافسات الدموية وأوهام المجد الكاذب وسيطرة الاشياء وشحوب الروح والعقل وانسحاق « فردية » الانسان في مواجهة المؤسسات القوية التي تقوم بوظائف الحكم والاستثمار وتغذية أرواح الناس وعقولهم بالخرافات او الثقافات الكاذبة او تجنيدهم للدفاع عن مكاسب نفس المؤسسات غير الانسانية .

وكانت المشكلة في « مسرح » الطليعيين القدامى بما فيهم الكتاب الوجوديين هي أنهم حاولوا دائما ان يقارعوا هذا العالم القاسي بالحجة المنطقية وحاولوا دائما أن يظلوا مخلصين للقالب (شكل) المسرح الموضوعي – الذي يحاول بطريقة أو باخرى أن يتظاهر بأنه « يشبه الحياة » عن طريق اقتطاع وعرض « شريحة » من هذه الحياة نفسها على منصة المسرح . وفي هذين الجانبين كان يكمن « ضعف » المسرح الطليعي القديم – مسرح ما قبل العبث . فبينما كانوا يكشفون على منصة المسرح عالما ميكانيكيا متوحش القسوة الى درجة تجعله محروما من كل عقل او منطق ، اذا بهم يكشفون بمناقشته بالعقل والحجج المنطقية استنادا الى قيم « تاريخية » كانوا هم انفسهم من ابرز من اعلنوا أن تطور العالم البرجوازي قد سحقها في مسيرة الآلية المتجهمة . وبينما كانوا يتحدثون عن استحالة التفاهم ، وعن ضياع مفهوم الشخصية الفردية المتميزة ، وعن تحول الانسان الى « آلة » أو حتى الى « جزء » أو « ترس » في آلة وعن انهدام قيم الحب والبطولة والشرف والتعاطف وانسحاق المؤسسات الفردية الصغيرة التي فيها يجد الانسان ذاته (مؤسسات الاسرة والصداقة وزمالة العمل .. الخ) رغم كل ذلك اذا بمسرحياتهم تقوم على اساس

من « شخصيات » متكاملة ذات أبعاد تقليدية نفسية واجتماعية وذهنية واضحة ، واذا بها تقوم على اساس قدرة هذه الشخصيات على « التفاهم » باللغة وعلى اساس قدرتها ايضا على الدفاع عن مؤسساتها الصغيرة « والفردية » . وبينما كانوا جميعا يحاولون تصوير موقف انسان هذا العصر باعتباره « مأساة » هزيمة في دفاعه غير البطولي عن تميزه الشخصي وعن حريته وعن ضميره الخاص ومسؤوليته ، اذا بهم جميعا ودون استثناء تقريبا — يصلون الى نتيجة واحدة ، وهي أن هذا العالم لم يعد جديرا بشرف المأساة ، طالما ان المأساة لا تنبع الا من سقوط الانسان النبيل في مواجهته لقوى غامضة طاغية : أما انسان هذا العصر ، فهو انسان عادي فقد حقه في « النبالة » منذ عرف أنه كائن حيواني لم يخلق على صورة الله وانما تطور عن سلالة من القردة العليا ، ولا يعيش في مركز الكون ، كما كان يتوهم في العصور القديمة وانما يعيش في كوكب عادي يوجد مثله عدة بلايين من الكواكب تدور حول نجوم تعد بالبلايين أيضا في كون لا يكف عن النشوء والتعدد والاهلاك وأن كوكبه هذا الضئيل يسير حثيثا نحو خمود البرودة او سعير الالتهاب او يتحول بسرعة الى كومة من النفايات القذرة أو النفايات المشعة المهلكة لصور الحياة ، وعرف أن

القوانين التي تحكم سلوكه ليست هي القيم العليا التي لقنها عن الكتب المقدسة من أسلافه في « العصر الذهبي » وانما هي غرائز نفسية وبيولوجية ، وقوى اجتماعية تحوله الى « دمية » مضحكة ظهرت بالمصادفة وسوف ينتهي حتما الى الهلاك الكلي بطريقة من الطرق ، بحكم قوانين الطبيعة أو بمصادفة اخرى عمياء وساعتها ستمر هذه « كارثة » في الكون العريض كان لم يحدث شيء له قيمة او معنى .. فأين مكان المأساة في كل هذا الخواء الخالي من أي جلال للاصل الذي جاء منه الانسان ، والخالي من أي نبالة للوجود الذي يعيشه والذي يخلو مصيره من أي هدف ويفتقر الى اي معنى ؟

كانت مشكلة كتّاب مسرح ما قبل العبث، أو كان تناقضهم الفكري الاساسي هو أنهم ارادوا أن يوجهوا الى العالم كما تصوروه ، سواء بمعناه الاجتماعي التاريخي ، او بمعناه الكوني الفلسفي ــ سهام النقد . والنقد يعني أن « الناقد » يرجو اصلاح ما ينتقده او انه يملك مثلا اعلى واقعيا يمكن تحويله الى حقيقة ، أو انه يملك البديل او يستطيع أن يشير الى البديل ، ولكنهم في قرارة نفوسهم ، وفي الاساس الواضح لفلسفاتهم وما تبنوه من مبادىء فكرية لم يكونوا يؤمنون بامكانية « الاصلاح » ولا بواقعية اي مثل اعلى ولا بوجود أي بديل أو مهرب .

وكانوا يؤمنون بأن مصير الانسان في هذا العالم ـ تاريخيا وكونيا ـ هو مصير مظلم ، محروم من أي رجاء . وكانوا يؤمنون بضرورة ان يبحث كل انسان فرد ـ أن استطاع ـ عن خلاصه الخاص ، طالما ان الانسانية قد اكتشفت الحكم الذي صدر ضدها منذ زمان طويل بالبوار الابدي . وقد كشفت سيمون دي بوفوار المضمون الحقيقي لهذا الموقف في كتابها « واقع الفكر اليميني » باشارتها الى ان هؤلاء الكتاب ـ كتاب المسرح والرواية واصحاب المواقف الفلسفية المتشائمة في الغرب ـ رأوا أن نهاية العالم البورجوازي انما تعنى نهايـة العالم بأسره وأن وصول التاريخ البورجوازي الى خاتمته الحقيقية انما يعني اختتام « التاريخ » كلـه وأن الحكم التاريخي بانقراض النموذج البورجـوازي للانسانية ، انما يعنى انقراض الانسانية كلها !

انه احساس قوى الشبه بالاحساس الذي ساد الثقافة الغربية بعد الحرب العالمية الاولى ، حينما اكتشف السرياليون والداديون أن الحرب الوحشية الطويلة التي حـولت اجمل مدن اوربا واروع مناطقها الريفية الى ساحات بشعة للمجازر التي بررتها « الدول » بكل القيم التي كانت من قبل تمثل دعائم السلام والتعاون البشري : قيم الحرية والعدالة والمساواة والعقل . وقد تضمنت موجة

« القلق البورجــوازي العظيم » الاولى هذه التي اعتمدتأساسا على الشعر والرواية، حركة مسرحية لم يقيض لها أن تشتهر وتلقى عليها الاضواء الا في الخمسينات والستينات . فالمسرح باعتباره فنا « جماهيريا » لا يستطيع ان يزدهر ويلقى الاهتمام الذي يستحقه الا مع ازدهار الروح الديمقراطية ومع قدر معقول من الرخاء الاقتصادي الذي يساعد الديمقراطية على الازدهار في المجتمع الرأسمالي . أما سنوات ما بعد الحرب العالمية الاولى فكانت سنوات تمزق سياسي وفوضى اجتماعية عنيفة وازدهار اقتصادي مضطرب قصير العمر لم يلبث أن استسلم للازمة والكساد والبطالة ، بينما حققت الفاشيات الاوربية الرهيبة سيطرتها في ايطاليا ، ثم المانيا ، ورومانيا والمجر ثم في اسبانيا . وتحولت الديمقراطية الى مواقع الدفاع في فرنسا وانجلترا وباتت مهددة حتى سقطت في النمســا والنرويج واليونان ويوغسلافيا وبلجيكا ، الامر الذي سهل مهمة الفاشيات العسكرية الكبيرة في احتلال كل هذه الدول ـ وفرنسا معها ـ في أقل من عامين . وفي مثل هذا المناخ الخانق للحرية والمضلل ، لم يكن من الممكن للمسرح ان يزدهر خاصــة وأن كتاب المسرح في هــذه الفترة وعلى رأسهم بيرانديللو في ايطاليا وميشيل دي جيلد رود في فرنسا ، كانوا

يلقون ظلالا كثيفا من الشك على الاسس الكبرى للثقافة والحضارة البورجوازيتين في اوربا . ورغم ان بيرانديللو اصبح معروفا في فرنسا منذ عام ١٩٢٣ فانه لم يحتل مكانته لدى الجماهير والنقاد والمخرجين الا في نهاية الاربعينيات . ذلك ان بيرانديللو ، بمحاولته المرهقة لاثبات ان عالم البورجوازية ، الذي قام اساسا لتوحيد الانسان المنقسم بين الطبيعة والكنيسة واعطائه « ذاتا » موحدة تقوم على المعرفة والعقل واستقامة التصور، قد فشل ، وادى فشله الى مجرد تغطية الانقسام القديم بقناع جديد من الادعاء والزيف ، الامر الذي جعل الانقسام القديم انقسامين : بين القناع المزيف والحقيقة المفتتة ، أقول ان بيرانديللو بمحاولته هذه لم يكن من الممكن ان يلقى الترحيب في ظل أوربا « الفاشية » التي كانت تدعو الى الغاء كل انقسام، اي إلغاء الشعور بأي نوع من الصراع الدرامي لا حل له الا في الحرية والمعرفة والعقل . واستبداله التوحد الوهمي في شخص « اله » مزيف واحد هو « الزعيم » أو « الديكتاتور » . وكان هذا هو نفس الموقف الذي واجهه ميشيل دي جيلدرود . اقوى من كشفوا روح الفاشية ، وحولوها الى رؤية مترعة بالاسى والحكمة في مسرحيات من نوع «ابهة جهنم» عام ١٩٢٩ ، أو « العمل » سنة

١٩٣٣ ، حيث اكتشف امتزاج الشر بالالوان الزاهية والخسة بالعظمة والعنف القاسي والسادية بالجمال الشكلي والقيم العظمى بالتفاهة والانحطاط العقلي، والجحيم المعذب باللذة المميتة .

اما محاولات المخرجين الكبيرين انطونيو ارتو والفريد جارى ، لخلق مسرح جماهيري يبشر برفض العالم القاسى المجنون ويطالب بمواجهته بما يستأهل من قسوة وعنف وجنون ، فقد باءت هي الاخرى بالفشل . ولم يكن من المنطقى أن يحاول كتاب مسرح ما قبل العبث وهم أصحاب « المقارعة المنطقية» والتبشير بعقائد الخلاص الفردي والحرية، لم يكن من المنطقي أن يحاولوا اللجوء الى اساليب وافكار ارتووجارى ، وكان على هذين المخرجين ان ينتظرا موجة « العبث » لكي تبعثهما من جديد وتسلمهما للموجات المسرحية التالية .

فقد لجأ كتاب الطليعة المسرحية ، في مرحلة ما قبل العبث الى الدفاع عن نفس القيم الاساسية الكبرى للثقافة البورجوازية ، املا في ان يعيدوا الى ذاكرة حضارتهم المتلاشية ذكرى انها هي الحضارة التي بشرت بالحرية الفردية وبالعقل واليقين العلمي. ولكنهم كانوا يبذلون هذا الدفاع وهم في مرحلة تجعل المدافع نفسه يشك في قيمة دفاعه واحيانا في قيمة نفس ما يدافع عنه، حينما يشعر بان مبادىء

القانون ذاتها هي ما تحيط بها الشكوك وما تحتاج الىتبرير لكي تصلح قياسا بتحديد الابرياء والبراءة، وتعريف ما هو آثم وفرز المذنبين .

ومع ذلك فقد استمر التناقض الفكري لأن « الحياة » في حد ذاتها مستمرة . واستمرت محاولات هؤلاء الكتاب « النبيلة » لحل التناقض بأي شكل وحصلنا على عصر « مسرحي » مزدهر لم تشهد الثقافة الغربية مثيلا له منذ عصر انجلترا الاليزابيثية ، حينما كان الغليان التاريخي العظيم ينبىء بمولد عصر البورجوازية كطبقة جديدة ورائدة آنذاك ولكن في مرحلة اندحارها والتمهيد لأختفائها كطبقة وقوة مسيطرة واسلوب في الحياة واحساسها بأن هذه هي نهاية التاريخ كله ، وربما « الكون » بأسره « اتجه بعض الشعراء المسرحيين » الى الدين مثلما فعل بول كلوديل وجان كوكتو وارتبط بعضهم بالفكر السياسي مثلما فعل سارتر على اساس تحمل مسؤولية الحياة ومحاولة ايجاد مخرج تنفذ منه أحسن فضائل البورجوازية الى العصر القادم ان كان هذا العصر ضروريا (محتما) وان كان ممكنا (محتملا) .

وحاول «خرون ان يعودوا الى منابع الوجود الاولى للانسان : الاسطورة وبراءة ما قبل السقوط، كما فعل جورج شحاذة بابطاله أصحاب الارواح

الطفولية وعالمه القائم على السحر والشعر والذي يدين الشر باعتباره شيخوخة العالم ، ويتجاهل البشاعات الحقيقية للعالم الواقعي .

ولكن كتابا آخرين اكتفوا باعلان التردد والحيرة بين عنصري الحياة الاساسيين : الخير والشر ، القيمة واللامعنى ، الجدوى والعبث ، مثلما فعل جاك اوديبرتي الذي اكتشف أن الشر ، « ليس سوى أثر لنزق اله ساقط ، أو لخيبة أمل الانسان في وضعه البشري » كما يقول الناقد الامريكي ليونارد برونكو .

واكتشف اوديبرتي ان الشر قد بدأ بانفصال الانسان عن الطبيعة ودخوله دورة « التاريخ الاجتماعي » فكان قيام « المجتمع » بذلك معادلا لخروج آدم من جنة عدن ومعادلا موضوعيا لعقيدة « السقوط البشري » . « فصار المجتمع ، هذا الكيان غير المنطقي بحكم عدائه للطبيعة » : هذيانا اتفق الناس على تبادل رموزه « وواحة للكذب المتعمد . وفي هذا العالم لا مكان للبراءة . انها تتعرف على نفسها (مثلما عرف آدم وحواء سوأتيهما) فعرفت الشر وتعلمت القسوة ، ويفقد الانسان ذاته فيبتعد بالتالي عن الحقيقة ، ويغرق في الوهم وتغرقه ايضا دوامة الاوهام التي صنعها « التاريخ » لكي يبرر وجوده واستمرار وجود الانسان على

الارض ، تصبح الكنيسة نقيضا للطبيعة وينضم المجتمع والدولة والقانون الى الكنيسة ، حتى اذا تم القضاء على « الطبيعة / البراءة » تم أيضا « صلب الانسان » الذي يعود بالموت الى احضان « الطبيعة » (أمه) . يعود بلا براءة تستعاد . لأن الموتى ليسوا ابرياء . فليس في العدم معنى للاثم ولا للفضيلة ، ولا للمعرفة ولا للبراءة[1] .

لقد وقفت عند جاك أوديبرتي هذه الوقفة لأنه يمكن ان يكون خير نموذج للتناقض الذي واجهه مسرح « الطليعة » قبل أن تلحقه موجة « العبث » ان التعبير في هذا العالم التاريخي والكوني الخالي من كل منطق سيكون تعبيرا « غير منطقي » اذا أصر على أن يكون تعبيرا « مقنعا » بالحجة المنطقية ، وشخصيات هذا المسرح لن تستطيع أن « تقنعنا » بأن الانسان فقد انسانيته لأنه خسر « شخصيته » المنفردة اذا أصر مبدعها على أن تكون شخصيات متكاملة . ولكننا نستطيع ان نجد تنويعات كثيرة

(١) مسرحيات اوديبرتي : كوات ، كوات « ١٩٤٦ » الشر ينتشر « ٤٧ » نساء الثورة « ٤٨ » العبد الاسود ٤٨ ، « العذراء » ٥٠ ، أولاد اقليم بوراو ٥٣ ، « صاحبة البيت » ٥٤ « سيدة الريف » ٥٩ ، « الاثر الجلابيوني » ٥٩ .

لنفس المعاني ـ بحذافيرها تقريبا ـ عند كتاب غير فرنسيين . ان فريدريش دورينمات (السويسري الالماني) مثلا يستطيع ان يقدم نموذجا فذا لقسوة الشر الاجتماعي ـ البشري في مسرحية « الزيارة » ويستطيع ان يقدم نموذجا آخر لاستحالة العدل واستحالة البراءة سويا في عالم البشر الذين وقعوا أسرى لأوهام السلطة والحرية جميعا في مسرحية « هبط الملاك في بابل » ويستطيع ماكس فريش زميل دورينمات السويسري الالماني ايضا ان يقدم « دراسة تاريخية » شاملة يستعرض فيها اكبر الحضارات الانسانية واكثرها « بريقا » ومجدا في التاريخ لكي يعبر عن استحالة العدل والحرية وعن دموية التاريخ كله ووحشية الانسان القاسية الغبية وعن تفاهة مسعاه وعبثية بحثه المعذب عن المجد في نفس الوقت وعن العجز المطلق عن معرفة « الحقيقة » وعن لا معنى الدين والعلم والفلسفة بعد أن وصل التاريخ الى نهايته تحت تهديد « القنبلة » ، كل هذا في مسرحية واحدة » : « سور الصين العظيم : وقد نجد عند دورينمات في مسرحية « الزيارة » لمحة تشير الى أن « المال » ـ رمز العالم الرأسمالي هو الذي يفقد البشر انسانيتهم ويحولهم الى جماد أصم ، ولكنه يصر

على أن يضع هذه « اللمسة » التي تنتمي الى الحس التاريخي النقدي ـ المتفائل بامكانية « الاصلاح » ـ في سياق ميتافيزيقي كامل لا يعني الا أن هذا الشر وهذه القسوة ليسا من صنع « مجتمع » من نوع معين وانما هما جزء أصيل من « طبيعة الاشياء وصفة ملازمة للوجود الانساني ذاته . اما ماكس فريش فيكاد ينطلق من اساس فلسفي مزدوج يجمع بين فكرة الفيلسوف هيجل عن اكتمال التاريخ حينما يصل الى الوعي المطلق بذاته (في دولة بعينها) وبين افكار فلاسفة الدورات المتكررة » للتاريخ مثل فيكر ، باثبات أن ما حدث في اشور قد تكرر في اسبرطة وروما والصين وصحراء قراقورم وباريس وبرلين ، فلاشيء سوى سيطرة الخرافة والغباء والقسوة والاستغلال والعنف ، ولا أمل للضعفاء الا في الموت ، ولا معنى في نفس الوقت لبحث الاقوياء عن الثروة او السلطة لان « القبيلة » ستسوى بينهم وبين الكلاب الجرباء في نهاية التاريخ المحتمة .

ومع ذلك فان دورينمات وفريش ، مثلهما مثل أوديبرتي وانوي وسارتر وقبلهم مشيل دي

جيلدرود[1] ويوجين اونيل الامريكي المعاصر لجيلد رود على اختلاف الاسس الفلسفية التي اقاموا عليها رؤاهم الى العالم ــ كانوا يطمحون الى اقناع العالم بأن يحيد عن الطريق الذي رأوه « محتما » عليه ولا مهرب منه ، ولجأوا لتحقيق طموحهم أي المحاجة المنطقية مع ان جوهر رؤاهم الى العالم هي انه قد فقد منطقه ، وانه قام اصلا على نوع من الخيال الخالي من كل عقل ، وجسدوا « أبطالهم » في ضوء شخصيات انسانية « متكاملة » رغم انهم اعتقدوا بأن « الفرد » صاحب الشخصية المتكاملة المتميزة قد اضحى خرافة في عصر غلبة التشابه وسيطرة الآلات والمسيرة الآلية (الميكانيكية) للحياة بكل جوانبها . ودفعوا أبطالهم الى حالات تشبه « المأساة » رغم اعلانهم بأن هؤلاء الابطال مجردين من كل أثر للنبل ، وأن « تلوثهم » ليس سقوطا عن

---

(١) الذي كتب كل اعماله في العشرينات والثلاثينات وكان « سلفا » أصيلا لمسرح « الطليعة » ومقومات العبث برفض كل ايديولوجية ، واقامة التقابل (لا التوازن) بين الظلام والشر والجسد ، وبين النور والخير والروح ، مع استحالة التصنيف واستحالة اقامة برهان أي شيء وسيطرة القسوة والخسة والعنف واللذة على العالم الذي هجره خالقه بعد أن اكتشف أي « شر » قد اجترحته يداه بخلقه .

سمو مرتفع الى حضيض هابط . وانما هو تلوث فطري، هو الحالة« العادية» للبشر، وكلهم عاديون.

وحينما اكتشف البير كامو هذا التناقض في دراسته عن « سيزيف » الذي حكم عليه في العالم الآخر بالتكفير عن خطيئة فظيعة بأن يدفع حجراً الى قمة جبل لا يلبث أن يتدحرج الى السفح لكي يعود من جديد لكي يتدحرج فيعود فيدفعه الى الأبد ـ تعبيراً عن « عبث الجهد البشري » ولا مغزاه، فوضع كامو يده على حقيقة هامة هي أن سيزيف نفسه باخلاصه المعتوه لمحاولة غير مجدية ولا معنى لها فقد معناه كانسان ، قد كف عن أن يكون انسانا وتحول الى جزء من لعبة الارباب (أو القوى غير المفهومة التي تحكم العالم) الذين حكموا عليه وعلى جهده بالأهدار الكامل .

وربما كانت هذه هي المقدمة المباشرة التي سهلت على كتاب مسرح العبث أن يتقدموا بالحل الخاص بهم للتناقض الاول: ان غياب المأساة لايقتضي « الكوميديا » التي تعنى هي الاخرى « النقد المتفائل » وانما يفترض السخرية العابثة ، وان غياب الشخصية في الحياة الحقيقية لا يقتضى وجودها على المسرح وانما يحول المسرح الى فرصة ذهبية لتجسيد غيابها ، وانهيار معنى الوجود الانساني في عالم مهدد بالخراب بعد أن اكتشف

« حجمه » الحقيقي وحجم ساكنه (انسان) وانهيار معنى الجهد الانساني في تاريخ تحكمه الفوضى ويسوده الشر ولا ينتهي الى غاية لا يقتضي بذل المزيد من الجهد. وانما يقتضي التفرغ تماما للعب : لكي يتجنب غباء سيزيف وعلى امل أن يستعيد في اللعب شيئا من « الحرية » وان كانت هي الاخرى عقيمة لا يمكن أن تثمر حتى التسلية .

كان المعنى الاول الذي حرص رواد مسرح العبث على تأكيده هو انه من العبث أن يبحث الناس في مسرحهم عن أي معنى[1] . ولكن السبب الذي اعلنوه لذلك كان كافيا لدفع النقاد الى التنقيب عن معنى « العبث » ذاته وعن الجوانب المتعددة لذلك المعنى « كان السبب هو أن » الكون نفسه ، قد فقد معناه ، والتاريخ يكشف عن مهزلة سخيفة والانسان حولته المؤسسات القديمة والآلات والاشياء الى حيوان متبلد أو الى آلة او الى مجرد شيء مدفون وسط أشياء كثيرة ، والفن اكثر تفاهة من نقيق الضفادع والثورات كثيرا ماتنتكس فيؤدي ذلك الى قيام طغاة معتوهين يجردون الانسان حتى

---

(١) قال يوجين يونسكو : ليس لدي ما يمكن تاكيده سوى ان المسرح مسرح « بمعنى أن لا علاقة له باي محاولة للتفكير ـ راجع ليوناردو برونكون » مسرح « الطليعة » .

من القدرة على السخرية ، ولا جدوى من محاولة التفاهم لان اللغة أصبحت وسيلة لتغطية المعاني بغطاء كثيف داخل عقل من يستخدمها بدلا من ان تكون وسيلة لنقل هذه المعاني الى عقول الآخرين، والعقائد والآيديولوجيات ليست سوى تحنيط الجثة لعقل الميتة سلفا وتحويل الجثة الى تمثال، ولكل ذلك فلا بد من التخلي عن وهم « الانسان النموذج» البطل ، وعن وهم القيم الثابتة ، الاخلاق والطباع، والاكتفاء بتصور « شخص » لا شخصية له ، يواجه موقفا عارضا ، ولا يعيش أي « زمن » ، لان مفهوم « الزمن » اذا ارتبط بشخصيات يقتضي التسليم بوجود « تاريخ » ومستقبل مليء بالتوقعات التي يمكن (بالمنطق والعلم) التنبؤ بها ، او العمل من أجلها أو ضد وقوعها .. وليس من كل ذلك شيء حقيقي .

وعلى هذا الاساس اختفت كل محاولة لمقارعة مثل هذا العالم بالحجة المنطقية طالما أن العالم نفسه فقد عقله ومنطقه ، ولم تعد للغة قدرة على نقل اية أفكار او معاني ، واختفت الشخصيات المتكاملة كما اختفت البطولة والمأساة والكوميديا ، بعد أن انهارت القضايا التي يمكن ان تخلق الابطال وامحت النبالة التي يخلق سقوطها المأساة وتأكد أن المستقبل صورة مكررة للماضي — في أحسن الاحتمالات — مما يلغي

كل ضرورة للنقد ـ او لكشف العيوب كما تفعل الكوميديا . ولم يبق مكان الا للعب الخالي من المعنى بقسوة وخشونة تماثل ما في العالم نفسه من افتقار لأي معنى ، ومن قسوة وخشونة . ولكن من الذي يشك الآن في ان هذه لم تكن سوى محاولة اخرى للتفلسف او للتفكير ـ استخدمت فن المسرح ـ آخر ما بذله المسرح الغربي المعاصر من محاولات لحل تناقضاته ـ وتناقضات الثقافة الغربية كلها التي برزت منذ بداية الحرب العالمية الاولى ، وبنهاية « عصر الشك » بالتعبير الذي استخدمته الكاتبة الروائية الفرنسية ناتالي ساروت .

ربما كانت الصورة الاولى التي تجلت فيها تلك المحاولة ، هي الصورة التي تلغي واقعية العالم وتنفي الشكل الحقيقي للحياة الانسانية . وقد كانت مسرحية « انتظار جودو » لصامويل بيكيت ، بداية لتلك المحاولة (يناير ١٩٥٣) وهي المسرحية التي كان أبرز ما فيها هو « عدم حدوث شيء » والغاء كل احتمال لوقوع اي تغيير أو تحول في الطبيعة او في البشر او في العلاقات الانسانية . وقد اشار اكثر من ناقد الى ان هذه المسرحية يمكن ايجازها في الكلمات التي جاءت على لسان « ستراجون » أحد «ابطالها» الاربعة المتشردين حيث يقول : لاشيء يحدث ، لا احد يأتي ، ولا احد ينصرف ، هذا شيء

مروع » ويقول « فلاديمير » وهو واحد آخر من الاربعة : « لا سبيل الى فعل شيء » فلا شيء يحدث في الواقع من تلقاء نفسه ، والانسان ذاته عاجز عن القيام بأي فعل . بل ان فعل « الانتظار » نفسه ، يغرق على مسار المسرحية في طوفان الثرثرة وخيبة الامل والملل وتكرار كل ما ليس له معنى وما لا يؤدى الى نتيجة طالما أن « جودو » الذي ينتظره المتشردان ستراجون وفلاديمير لا يأتي ابدا فضلا عن انه قد لا يكون له اي وجـود اصلا . والعمل الوحيد الذي يستطيع « ديدي » أو « بوزو » ثالث الاربعة المحروم عن « الضحك » لاصابته بفتق قديم ، هو ان يخرج كي يتبول او يتبرز ، فهـو رمز لغرق الانسانية في جسدها وفضلاته النتنة ، والعجز عن الاحساس الا باحتياجات الجسد باعتبارها « اليقين الوحيد » . واخيرا لا يستطيع « لاكي » او « جودو » العبد الذي ربطه سيده « بوزو » بحبل طويل يقوده به كالكلب سوى أن يخطىء دائما في فهم اوامر سيده بالتقاط شيء او ترك شيء آخر . وهي في النهاية اوامر خالية من المعنى لان « الحقيبة التي يؤمر بأن يلتقط فيها الاشياء لا تحتوي في الحقيقة الا على الرمل ولأنه يؤمر دائما بأن يترك ما التقطه بالفعل وان يلتقط شيئا آخر لا يفعل به شيئا . وقرب نهاية المسرحية يسأل ستراجون بعد أن مر

اليوم الثاني ـ وربما الالف او المليون ـ : « ماذا سنفعل » ويجيب فلاديمير : » سننتظر جودو » ..
وفي ختام الحوار الذي ينهي المسرحية ، يقول ستراجون : « دعنا نرحل » ويؤكد فلاديمير انهما لا يستطيعان الرحيل لأنهما « في انتظار جودو » الذي قد يكون هو الرب او الحاكم العادل أو صاحب العمل أو مجرد « التغيير » المستحيل الذي يبدو كما يقول ستراجون نفسه : « املا مطولا يمرض القلب » في استعارته الوحيدة عن التوراة (سفر الامثال) .

ويعود صامويل بيكيت مرة ثانية الى الغاء واقعية العالم ونفي شكل الحياة الانسانية الحقيقي في مسرحيته الطويلة الثانية « لعبة النهاية » حيث لا يوجد فعليا غير عجوزين كسيحين ، قابعين تحت صندوق للقمامة يطالبان بالطعام او بالتبرز ، وابنهما المشلول على مقعده ذي العجلات وحفيدهما نصف الأبله الذي يخدم الجميع ويلبي طلباتهم ، وحيث الحكمة الوحيدة التي يرددها المشلول من فوق « منبره » تقول : لعبة النهاية قد خسرت منذ زمن قديم فالعب واخسر وافرغ من الخسارة « او ان النهاية موجودة قائمة في البداية ومع ذلك نواصل السير فأذا لاح امل في « الصلاة » والتوجه الى « الله » ولا ينال المصلون سؤلهم راح المشلول :

« منكراً كل شيء » . وبذلك يعود بيكيت الى افكار مؤرخي وفلاسفة التاريخ الفرنسيين في القرن السابع عشر (من نوع بوسويه وماليبرانش) الذين روجوا لفكرة « ثبات الكون وانعدام التاريخ » على أساس انه : « ليس هناك ما يدعى بالتقدم » وهي الافكار التي قضى عليها الموسوعيون ومفكرو الثورة الفرنسية . يردد بيكيت نفس الافكار القديمة التي كانت قد نسفتها البرجوازية في عصر ثوريتها . يرددها ولكن مع تغيير طفيف : انه يكتشف ان الكون « الثابت » قد هجره الله « اما اسلافه فكانوا يؤكدون ان « الثبات » قائم بنعمة من الله ذاته .

* * *

واذا كان بيكيت قد الغى شكل الحياة الانسانية العامة والغى واقعية العالم في شموله الكلي فان يوجين يونيسكو يكتفي ببساطة بالغاء الشكل الحقيقي للبشر والغاء واقعية الاشخاص . وبدلا من «رموز» بيكيت التجريدية يقدم يونيسكو ابطاله في صورة « الدمى » او الاشكال الملونة المتحركة « في افلام الكارتون » او الشخوص ذات الخيوط في مسرح العرائس . وبدلا من مناقشته قضايا المصير الانساني، واثبات ان المشكلة ليست هي التحول والحركة وانما هي ثباتنا وثبات الكون من حولنا الى الابد كما فعل بيكيت . يفضل يونيسكو ان يناقش قضايا «الواقع القائم

بمؤسساته وقيمه وصورة الحياة فيه ، لكي يثبت ان هذا الواقع هو في وقت واحد المسؤول عن تحول الناس الى دمى فاقدة الشخصية أو اشياء فاقدة الروح ، وانه أيضا عن صنع تلك الدمى او تلك الاشياء المحرومة من اي وعي او قدرة على التفكير الخلاق ، وبذلك لا يكون ثمة امل في الخلاص ولا في تغيير الواقع الذي يصبح كحضارة مطمورة لا تحتوى الا على كائنات متحجرة ، وتتلاشى (قبل أن تنشأ) امكانية أن يكتسب يونسكو طاقة « الكوميديا » الفاقدة المتفاعلة مع الحياة الحية ، مكتفيا بطاقة الفكاهة العدمية الساخرة ويلتقي في النهاية مع زميله بيكيت ـ حول « أبدية » الثبات واستحالة التغيير .

هكذا يخلق بيكيت في أولى مسرحياته واكثرها شهرة « المغنية الصلعاء » عام ١٩٤٩ عالما بأكمله عن الدمى البشرية ذات اسم واحد ، برجالها ونسائها واطفالها لا نراه ابدا ، انما نسمع عنه على لسان مجموعة اخرى من « الدمى » التي تعيش في مؤسسة « الاسرة » وفقدت كل قدرة على التفاهم رغم انهم يتبادلون الحوار في هدوء وميكانيكية رتيبة توحي بانهم لا يفكرون وانما يرددون اقوالا لقنوها وحفرت في ذاكرتهم التي تعمل كما تعمل ذاكرة الحاسب الآلي . وفي مسرحية « الدرس » عام ١٩٥٠

يخلق « الموقف » الذي يؤكد أن المدرس (رمز السلطة ، الأب ، الحاكم ، الكاهن .. الخ) بامتلاكه السلطة لابد أن يتحول الى طاغية ـ دون مضمون تاريخي للسلطة ـ والطالبة بممارسة السلطة عليها او ضدها لا تملك الا ان تصبح ببغاء عاجزة عن الفهم قبل ان تصبح ضحية مستسلمة لسكين الطاغيةبينما يبدوان معا (المدرس والطالبة) كدميتين تحركهما خيوط غير مرتبة لا تمسك اطرافها اية قوة مفهومة داخل او خارج اطار « الموقف » الجزئي ذاته . وفي مسرحية « الساكن الجديد » يدفن « الساكن نفسه تحت اكوام الاشياء : قطع الاثاث التي يتوالى ادخالها الى المسرح » بحركة ميكانيكية وبناء على توجيهات الرجل نفسه الذي يغلق على نفسه « قبره » ولا ينسى ان يأمر العمال في النهاية ان يطفئوا النور . وفي مسرحية « قاتل بلا أجر » عام ١٩٥٧ يتشابه الجميع في الملامح التي نعرف أنها ملامح « القاتل » . ولكن لا يمكن لاحد ان يقطع ان هناك « قاتلا » محددا وان ثمة ضحايا . وفي مسرحية « الخرتيت » عام ١٩٥٨ يتحول جميع الناس الى خراتيت ، بلداء نهمين وكسالى واغبياء . ويظل « البطل » وحيدا في النهاية ، يصبح بان سيقاوم وسيظل « انسانا » ولكن لا يبدو هذا « أكثر من عنصر اثارة » درامية : اذ لاشيء يبرر

مقاومته او حرصه على « الانسانية » ولا يبدو انه يملك مجرد المنبع او المصدر الذي سيستمد منه القوة على المقاومة ، ولا هدف يريد أن يصل اليه من خلال مقاومته . ولعل هـذا هـو ما جعـل «الخرتيت» هي آخر ما كتبه يونسكو من مسرحيات هامة قبل أن يهجر المسرح كله ويتجه الى السينما (حيث لا مجال لمثل هذه الاعمال غير «الجماهيرية» وغير المفهومة الا للخاتمة).

ولعل نفس الاسباب هي التي دفعت أكبـر كتاب موجـة « العبث » الآخرين اما الى هجرة المسرح ايضا والتحول الى الرواية والسينما مثلما فعل بيكيت وجان جينيه قبل يونسكو وبعده والى التخلص من مفهوم « العبث » نفسه والتحول الى المسرح السياسي مسرح النقد الاجتماعي والدعوة الى الثورة مثل ما فعل آرثر اداموف .

فالمســرح القائم على « الفكر » أي مســرح « القضايا » لا يستطيع ان يعيش دون جماهير تلك القضايا . ونحن نعرف أن مسرح العبث لم يكن ابدا مسرحا جماهيريا ولم يستطع ان يخرج من دائرة المسارح الصغيرة الحجم القليلة التكلفة . ولم تستطع سوى مسرحية « المغنية الصلعاء » بحكم أولويتها والدعاية النقدية الكبرى التي احاطت بها ان تصمد

على خشبات المسرح (بالمقياس الاوربي لصـــمود المسرحيات غير التجاريـــة) .

فجماهير الناس التي تمارس حياتها الطبيعية وتؤمن بجدوى العمل والكفاح من اجل الافضل على المستوى الفردي ، وعلى الصعيد الجماعي ، والتي تؤمن – حتى الجماهير البرجوازية بأن للعالم معنى– ايا كان – وأن للحياة الانسانية قيمة ، وأن لارادتهم ووعيهم قدرة على التخلص من سيطرة وتأثير وسائل الاعلام والدعاية والاعلان .. الخ وهؤلاء الناس على الرغم من الاهتمام الكبير من جانب النقاد الغربيين والصحافة بدوافع مختلفة – سرعان ما تخلوا عن « مسرح العبث » وتركوا اعماله – مسرحية بعد اخرى – للفشل الجسيم ، واضطر كبار كتابه الى الانقطاع طويلا عن المسرح وكتابة التمثيليات الاذاعية، « وسيناريوهات » الافلام القصيرة .

فالمسرح ، وهو فن شديد الالتصاق بحياة الناس الحقيقية ووعيهم الفعلي لا يستطيع ان يستمر اذا ظل يؤكد انه ليس لحياة الناس ووعيهم مغزى وليس للغة التي يتفاهمون بها وظيفة ، وليس سعيهم وطموحهم الى تغيير حياتهم قيمة ولا جدوى . فمن البديهي أن يهجر الناس مسرحا من هذا النوع ، وأن يتفرغوا للحياة ، ليبحثوا عن فن آخر يشترك معهم في صنعها ونقدها وتغييرها .

مسرح الغضب

على العكس تماما مما فعله المسرح الطليعي ـ بكل فصائله ـ في فرنسا كانت مسيرة المسرح المعاصر في بريطانيا . ولم يكن للمسرح الانجليزي ذلك التراث العريض الذي امتلكه الفرنسيون من تيارات الفكر والفن الحديثة ، في الدراما والشعر والموسيقى والفنون التشكيلية وهو التراث الذي قام على اساس الشعور بانهيار « العالم » في معناه ومبناه وخسارة الانسان فيه لكل قيمة او يقين ، انما كان كل تراث المسرح الانجليزي مركز في المسرح نفسه وبوجه خاص في أعمال برنارد شو ـ النقدي الاجتماعي ـ من ناحية وفي أعمال « ت . س . اليوت » النقدي الميتافيزيقي من ناحية أخرى . كان شو يبشر بضرورة تحرير العقل من آخر قيوده وتغيير الواقع الاجتماعي بالتعليم والعدل لتحرير الانسان من قيوده الفعلية تحريرا عمليا . وكان اليوت على الطرف الآخر ، يبشر بضرورة التخلص من آثار التقدم الآلي

الاجتماعي المزعجـة التي خربت الطبيعة وعكرت
ـفاء الانسان واخلت بهدوء الكون وانسجامه(١) .

ولكن الواقع الفعلي كان يسير في طرق اخرى
ـعارضة كل التعارض مع شو ومع اليوت على حد
ســواء . فالامبراطورية تواجه الزلازل في الهند
ـإيران وبلاد العرب وافريقيا . وحدودها تتقلص
ـع تتابع الهزائم، والطبقات المسيطرة القديمة تفضل
ـن تبيع بريطانيا كلها للحلفاء ابناء العم ، الامريكيين
الأثرياء لتبقي لنفسها نصيبا في التقسيم الجـديد

---

(١) أما المسرح الايرلندي ـ المكتوب والناطق بالانجليزيـة ـ وبخاصة اعمال شون أوكيزي وجون ميلنجتون سينج ـ فقد كان يمثل « روحا » أخرى وموقفا مختلفا عن روح وموقف المسرح البريطاني . كان أوكيزي يحلم بثـورة وطنه التي تحقق له الاستقلال الوطني والحرية الاجتماعية، بينما كان سينج يحلـم لمواطنيـه الايرلنديين بالتكامل الانساني الذي لا يتحقق بغير اكتشاف هويتهم القومية كهويـة متميزة ولا يكتمل بغير الحريـة . اما المسـرح البريطاني فكان مشغولا تماما بما يطرحه عليه الواقع« لبريطانيا نفسها من قضايا ، وعلى أي حال ، لم تكن من بين هذه القضايا الداخلية اية أزمة «روحية» أو سياسية بسبب معاناة الايرلنديين أو عذابات شعوب المستعمرات الاخرى، ولعل الحركة السياسية والنقابية العمالية في بريطانيا بعد الحرب العالمية الثانية كانت المحرك الاول للمسرح الانجليزي العالمي .

للثروة والهيمنةالعملية، بينما الطبقاتالتي تحملت عبء سنواتالحرمانوالرعب، ايامالازمةالاقتصادية الكبرى ثم التراجع امام الفاشية ثم الحرب الدموية ضدها ـ وهي الطبقاتالوسطى والعمالية أساسا ـ تكتشف بالتدريج أن احلام العشرينات والثلاثينات في الحرية والعدل ، واحلام مجتمع المواطنين الاكفاء الاحرار الذي تحدث عنهم روزفلت من وراء المحيط وصدقعليه زعماء آخرون، ديمقراطيات القارة «ايام جدار الاطلنطي ومعركة بريطانيا المليئة بالمخاوف، تتلاشى معاشتعال الحرب الباردة، وقيام الفاشيات المقنعة الجديدة ، وبدأ الحرب الدعائية والعسكرية الطويلة المدى ضد الشعوب » الكافرة بالنعمة » في المستعمرات القديمة . اكتشفت هذه الطبقات ـ وأجيالها الجديدة بالذات ـ الا أمل اذن في عودة امجاد الامبراطورية ولاثمراتها ، ولا في الاصلاح في الداخل بعدالة تعوض خسائر انهيار النظام الاستعماري القديم ، والمستقبل ، وان كان يبشر بدورة من دورات « الرخاء المادي » الشكلي الاستهلاكي المبطن بخواء روحي قاتل بعد انتهاء عصر البطولات والكشوف الفردية العظيمة ، فانه رخاء مهدد لأنه لاشك ستتبعه دورة حتمية اخرى من دورات الكساد المبطن بنفس الخواء .

فمن الطبيعي اذن ان يكون رد الفعل على كل
ـذه الآمال المهدرة والوعود المهددة هو الغضب على
ـذا الواقع ، مع حلم من نوع ما بالماضي ، وليس
المستقبل طالما المستقبل لا يضمن ان يحقق ما هو
فضل .. وجاءت أولى فقرات هـذا الرد في نفس
لعام الذي انتهى فيه بصورة عملية « عصر
لامبراطورية » في السويس وبالتحديد في يوم ٨ مايو
١٩٥ . وكان عنوان هذه الفقرة : « انظر خلفك
غضب » .

ـون أزبورن

وقد انفجرت مسرحية «انظر خلفك في غضب»
القنبلة على منصة المسرح الانجليزي ونسفت بنيانه
لقديم المتهالك واصبحت هي البداية الحقيقية لكل
ا أصبح جديدا في هذا المسرح منذ ليلة عرضها
لاولى . ورغم أن بطلها « جيمى بورتر » والمجموعة
لتي احاطت به من الشخصيات ، لا تبدو الآن في
حجم « البطولة » الذي اكتسبوه في بداية وجودهم ،
لابد لنا أن ننظر اليهم في سياق اللحظة التاريخية
لتي ظهروا فيها فكان لهم تأثيرهم القوي على مجموعة
النماذج » الثقافية لأجيال الاوربيين الجديدة كلها .

فقد أجمع النقاد ـ والمتفرجون ـ على اعتبار
جيمى بورتر » متحدثا بلسان جيل بأسره كان

هـو ومبدعه ـ جون أوزبورن ـ من بين اكثر ممثليه
نضجا واسبقهم أوزبورن ـ من بين اكثر ممثليه
العالمية الثانية ، الذي توقع بعد نهاية الحرب ان
من حقه ان يصوغ العالم وفقا للشعارات التي خاضت
بلادهم الحرب في ظلها والتي كان مضمونها الاساس
هو أن تتحقق للانسان انسانيته بالحرية والعدل ،
وفقا لمعايير كانت لاشك غامضة وان زاد غموضها
نفسه من قوة ايمان « بسطاء العقول » بها واتساع
احلامهم التي أقاموها عليها . ولكنهم بالتدريج ،
تبينوا الحقيقة ، وانجلت أوهامهم ، حينما اكتشفوا
أن العالم الجديد الشجاع الذي كانوا ينتظرونه لم
يتحقق ، بل أصبح أبعد كثيرا عن التحقق مما كان
من قبل .

وجـاء « جيمى بورتر » نموذجا للمتمـرد
البورجوازي الصغير ، القادر بما يصنعه من صخب
وما يطلقه عقله الفوار من افكار مثالية متعارضة مع
الواقع ، على أن يتيح لتمرده عمرا اطول من عمر
شخصيته واطول من حياته ذاتها ، انه القادر على
الاستشهاد ولكن بعد جمع اكبر عدد من «الشهود»
القادرين على رواية ـ ومضاعفة حجم ـ استشهاده
انه المتوحد المولع بتعذيب نفسه داخل المنفى الذي
اختاره لنفسه بعيدا عن العالم . يستمد القوة
من ضعفه ، ويحاول أن يستخلص البهجة او الفرح

من بؤســه الشقي ، وليس من أي امل يمكن في المستقبل . انه شخص رفيع الثقافة ، ولا يقرأ الا « الكلاسيكيات » القديمة والحديثة فهو مرتبـط ذهنيا بأعظم « القيم » التي بشــرت بها حضارة « البورجوازية » في عصر ميلادها وما ورثته القيم النبيلة عن حضارات الطبقات السابقة . ولكن هذه القيم تعيش في عقل انســان عاجز عن « الفعل » لا يمتلك موهبة حقيقية سوى موهبة الكلام ، في مواجهة عالم شديد العملية لايخضع ولا يستجيب ـ الا للعمل ولقوة المكانة الاجتماعية : السلطة او المال. ولذلك فلا شيء في حياته يرضيه كل شيء يثير سخطه والنغمة السائدة في حديثه (وهــو حديث اشبه بالمونولوج ، فكأنه يناجي نفسه على الدوام) هي نغمة ثابتة من النواح والشكوى . والشخصية الرئيسية التي تعاني من كل هــذا هي زوجتــه (اليسون) ذات الاصل الاجتماعي الاكثر ثراء (فهي ابنة اســرة تنتمي الى القطاع الاعلى مــن الطبقة المتوسطة) وهي من يحرص جيمي بورتر دائما على تعذيبها لكي يجبرها بأي شكل على الركوع على ركبتيها لكي يحس بشيء من الانتصار يعوضه عن خيبة أمله في قيام العالم الجديد العادل ، ذي العقل المتحرر .

ولكن ما هي قضية جيمى بورتر الحقيقية ، وما سبب شكواه المستمرة ؟

يمكننا أن نعثر على السبب وعلى القضية في واحد من « مونولوجاته » الكثيرة التي كان يصبها على راس صـــديقة « زوجتـــه » « هيلينا » التي استبدل زوجته بها ، لكي يتمكن من ممارسة حياة عقلية رفيعة كما توهم . يقول لها في اللحظة التي اكتشف فيها خيبة أمله في الحب مثلما خاب أمله في الزواج والابوة ، وفي العمل والثقافة ، وفي دولة الرخاء العادلة(١) من قبل ، يقول : « انني افترض ان ابناء جيلنا لم يعودوا قادرين على الموت في سبيل قضية جيدة . لقد قام من سبقونا بذلك كله من اجلنا وبدلا منا في الثلاثينات والاربعينات ، حينما كنا لا نزال صغارا . لم تترك لنا اية قضايا جيدة « شجاعة » فاذا ما دقت الطبول وقامت الساعة ، وقتلنا جميعا ، فلن يكون موتنا بالطريقة الجليلة القديمة الطراز . لن يكون موتنا الا سبيل اللاشيء الجديد الشجاع الذي يسرني كثيرا في اعلان شكره دون تبجيله . ستكون ميتة لاهدف منها ولا مجد فيها تماما مثلما يقفز المرء امام سيارة ليموت تحت

---

(١) **دولة الرخـاء** Walefare State **اسم برنامج حزب العمال البريطاني الذي فاز به في الانتخابات العامة بعد الحرب ـ ١٩٤٦ .**

عجلاتها . كلا لم يترك لنا شيء ياولدي اللطيف سوى أن نسلم انفسنا لكي تذبحنا النساء » .

وحينما تحاول هيلينا أن تخفف عنه وطأة ما عرفه عن خسارة طفلة من اليسون يواجهها بالجانب الثاني من قضيته .

« لا خير في محاولتك خداع نفسك في أمر الحب ، فليس بوسعك ان تقعي فيه كما لو كنت تمارسين عملا لطيفا ، دون أن تمتلىء به يدك بالقذارة . انه أمر يستلزم شجاعة وعضلات قوية . واذا لم يكن بمقدورك أن تتحملي فكرة تلويث روحك النظيفة اللطيفة فالافضل لك ان تتخلي عن فكرة الحياة كلها وتصبحي قديسة . لاشك لن تقومي بمهمة الحياة مثلما يقوم بها البشر . ليس هناك خيار سوى هذا العالم ، والعالم الآخر » .

ثم يستدير الى اليسون لكي يطلب منها الحكم الاخير في قضيته :

« اكدت على خطأ حقا لاعتقادي بوجود نوع من قوة العقل وحيوية الروح تبحث عن شيء يماثلها هي نفسها في القوة والحيوية ؟ ان اكثر مخلوقات هذا العالم ثقلا وقوة ، هي ما تبدو اكثرها وحدة ، كالدب العجوز يسير وراء بخار انفاسه في الغابة المظلمة ولا صحبة تسليه ولا جماعة تدفئه . ليس

بالضرورة لذلك الصوت الصارخ ان يكـون صوتا ضعيفا . هل هــو ضعيف ؟ » .

هكذا لا يبقى لجيمي بورتر ـ بعد ان اكتشف فراغ الحياة من قضية جديرة بأن يعيش او يموت من اجلها واكتشف سخف الحب واستحالته وكان من قبل يعرف الا امل في الوصول الى « حقيقة » مطلقة من اي نوع ولا اي أمل في العدل او الكرامة ، ولم يكن قد فكر اصلا في امكانية الحرية ، لا يبقى له في النهاية الا « الجنس » « المجرد » : « ان يسلم نفسه كي تذبحه النساء » ، وسوى الصراخ محتجا ـ بقوة ضد هذا العالم ولكن كالدب العجوز ، عارفا انه لن يغير شيئا من العالم الذي يحتج ضده كما انه لن يصل الى شيء سوى نهايته هــو نفسه .

لقد كتبت « انظر خلفك في غضب » عام ١٩٥٦ وعرضت على المسرح في نفس العام وهو نفس عام « السويس » الذي انتهت فيه عمليا الامبراطورية البريطانية القديمة ، فالى اي شيء كان على «جيمي بورتر » أن ينظر اليه ـ في الخلف ـ غاضبا ؟

لقــد وصف جون اوزبورن بطلة في بدايــة المسرحية بانه : « خليــط متنافر من الاخلاص والخبث المرح المبتهج ، من الرقة وقسوة قطاع الطرق ، قلق ملحف مزعج ملىء بالكبرياء . مزيج

يستبعد ما هو حساس وما هو غليظ بعيد عن الحساسية على حد سواء ، ولا تستطيع الامانة المتفجرة او ما تبدو في الظاهر انها كذلك من نوع امانته ان تكسب الكثير من الاصدقاء وهو يبدو بالنسبة للكثيرين حساسا الى درجة الابتذال. ولكنه بالنسبة لآخرين ليس اكثر من جعجاع كثير الكلام . وان يكون المرء متقد الحماس مثلما يبدو ، فانه يكاد لا يكون ملتزما بأي شيء مما يتحمس له » .

ولا يبدو هذا الوصف صالحا لشخصيةبطولية من اي نوع . خاصة اذا تذكرنا وصفا اضافيا آخر جاء في سياق المسرحية للبطل نفسه ، يقول فيه اوزبورن : ان جيمي يشعر بانه صاحب انتصار مهتز معرض للشكوك ، وهو لا يستطيع ان يسمح لنفسه بأن ينظر الى اي من زملائه (الشخصيات الاخرى) نظرة مباشرة في عيونهم لكي يتعرف على استجابتهم الحقيقية لما يلقيه من عبارات بليغة » .

وهكذا يبدو المعنى الحقيقي لغضب اول تجسيد لجيل الغاضبين فيالمسرح الانجليزيالمعاصر: انه لايملك قضية عظيمة - ويقارن وضعه بوضع اجيال سابقة ماتت وعاشت لاجل قضايا لابد ان تكون عظيمة في نظره (قضايا بناء الامبراطورية او الدفاع عنها .. هل كان يريد لنفسه ولجيله قضايا

من نفس النوع ؟) والعالم كله يفسد ويخلو من كل صواب ولا عمل عند من يدرك بعقله المثقف كل هذا سوى الجنس المجرد والاحتجاج . ولعل في هذه الصورة تكمن الاجابة على السؤال الذي طرحه جون راسل تيلور (ناقد جيل الغاضبين ومسرح الغضب) في قوله : « ان اللغز الوحيد هو السبب الذي أوجب أن يكون شخص قوي العزم الى هذا الحد عاجزا وعقيما الى هذه الدرجة ؟ »

ان البطل التالي الذيتجسده مسرحية أزبورن الثانية : « مرثية لجورج ديللون » يملك ايضا اجابته على نفس السؤال . وليس هذا البطل سوى صورة اخرى ـ ايضا ـ من جيمى بورتر . انه جورج ديللون المؤلف المسرحي الفاشل ، ولكنه مثل بورتر ومثل كل ابطال اوزبورن المعبرين عن «غضبه» بطل متمرد لا يستقر ولا يرضيه شيء . انه متمرد يصرف ما يقف ضده ، ولكنه لا يعرف بوضوح مايدافع عنه او مايقف الى جانبه . وهو كثير الاشفاق على نفسه حينما يكتشف انه يعيش في عالم معادلايفهمه . ولكنهعلىعكسجيميبورتر يشعر احيانا بالشك فيما اذا كان يستأهل الشفقة . وبينما يجد بورتر زوجته هدفا لهجماته البلاغية على العالم ومتنفسا بالتالي لسخطه فان جورج ديللون يجد في ابنة إحدى الاسر البورجوازية الصغيرة الند

الحقيقي لتماسته وفشله . انها شيوعية قديمة تركت الحزب عندما تحطم حبها لاحد الرفاق ، بعد أن اكتشفت ان علاقتهما لم تكن قائمة طوال ست سنوات الا على كومة من الاكاذيب . ولذلك تبدو غير واثقة من نفسها ولا من قيمتها بالنسبة لنفسها ولا بالنسبة للاخرين ، ساخطة على وضعها ، وأن لم تكن مستعدة للقيام بأي تغيير . وفي المواجهة الكبرى بين جورج ديللون ، وبينها (روث) يتولى كل منهما نزع قشرة الادعاء التي يحاول كل منهما ان يداري بها ضعفه وعجزه . ويتولى جورج في النهاية توضيح كل شيء باخلاص حينما يعلن انه ربما كان قد عاش حياته كلها على وهم انه عبقري يناصبه العالم العداء « ولكن هل تعرفين ما هو أسوأ ؟ أكثر وأكثر سوءا؟ ان احمل نفس اعراض الموهبة وسماتها : الالم والامتلاءات القبيحة المتعة ، والنصيب المقدر ، ولكن دون أن اعرف ابدا ان كان التشخيص صحيح ام لا ؟ .. هل يمكنك ان تقتلي هذه الاعراض بان تقبلي ان تدفني نفسك هنا .. والى الابد ؟ »

ورغم كل هذا الاستنكار فان جورج ديللون يقبل بالفعل أن يدفن نفسه بالاستسلام لنفس القيم التجارية التي كان يرفضها كمقياس لفنه . ويتلو مرثيته التي كتبها لنفسه ويوجهها الى روث نفسها لكي تكون علامة على موته الروحي الكامل .

والغريب أن بطله التالي « آرش رايس » وهو ممثل كوميدي فاشل يسجل هـو الآخر مرثيته الخاصة ، ويعلن موته بطريقة اكثر وضـوحا مما فعل جورج ديللون ، ويسجل ويعلن هزيمته بطريقة اكثر صراحة مما فعل جيمى بورتر . وهو لا يكتفي بتأكيد موته هـو واعلان وصيته الشخصية ، وانما يعلن موت « جمهوره » ويعلن ان الامر لا يهم احدا ولا يهم في شيء : « انني ميت وراء هاتين العينين انني ميت تماما مثل تلك الكتلة المطموسـة المعالم المتداخلة الجالسة هناك بالخارج . ولا يهم هذا الامر في شيء ، لانني لا اشعر بشيء ولا يشعرون هم كذلك شيء . اننا جميعا موتى لا يتبين أحدنا الآخر الا في الموت » .

ويضع جون راسل تايلور يده على السـمة الاساسية للتناقض الكامل في كتابات « الغضب » عن جون أوزبرون ، باكتشافه أن الشـخصيات الوحيدة التي يتعاطف معها ويحبهـا ـ أبطالـه الغاضبون ـ هي الشخصيات التي تنتمي الى الجيل الاقدم وان هؤلاء الابطال اذ ينظرون بغضب الى عالمهم المعاصر ، عالم ما بعد الطوفان (الحرب) الذي لا يجدون لانفسهم فيه مكانا ولا قضية ولا سبب للتحقق ، فانهم ينظرون في الحقيقة ، باشتياق وفي حنين الى عصر الاستقرار والهدوء في عهد الملك

ادوارد (الذي كان آخر ذيول العصر الفيكتوري المجيـد) والذي كان جديرا بان ينظر اليه في سياق مختلفة ـ بغضب أقسى وسخط اكثر عنفا . ان جيمى بورتر لا يحترم والد زوجته اليسون كما ان جورج ديللون لا يحترم سوى جاره العجوز (ايمللى رايس) ولا يسمح المؤلف لاحد سوى البطلين – في المسرحيتين – بأن يعرب عن نفسـه وعن أفكاره باسهاب سوى لهذين العجوزين ، رغم أنهما يمثلان بوضوح ما كان ينبغي أن يقف البطلان ضده بحسم . « ويقول تايلور » والسبب في هذا واضح بما يكفى، بعد لحظة تفكير واحدة : فان جيل والد اليسون في زهوته كان يعرف اين يقف وما هي المقاييس التي تحكم حياته وأين يكمن واجبه (او هكذا يبدو الامر الان على الاقل) وكان لديه قضايا يموت من أجلها. وحتى كانت قضايا خاطئة ، فقد كان لها قدر من الجلال . ان ماحظى به ذلك الجيل من أمان في عالم آمن بوضوح ، لشيء جدير بان يشعر ازاءه بالحسد الشخصي مثل جيمي بورتر الذي لا يجد يقينا في اي مكان ، سواء في خارج نفسه او في داخلها » .

ويتكرر نفس التناقض في مسرحية « عالم بول سليكي » حينما نجد ان الشخصيتين اللتين تجسدان تراث الارستقراطية ذات الامتيازات القديمة واللتين تبدوان من بين الاهداف الرئيسية للمسرحية وهما

لورد ولامي مورتليل ، نجدهما قد تحولا لكي يصبحا اكثر شخصيات المسرحية لطفا وتعاطفا بما يتمتعان به من حكمة وقدرة على الادراك والفهم وما يحيطهما من وقار وجلال فيبدوان كأنهما افلتا من الطوفان لكي يقعا في أسر عالم متهوس ومجنون .

جـــون آردين :

ويأتي بعد جون اوزبورن الكاتب المســرحي الثاني في موجة الغاضبين : جون آردين الايرلندي الذي لم يحــاول ان يعلن ايرلنديتــه مثلما فعل « برناردشو » و « شون أوكيزي » وفضل ان يرتبط بثقافة الامة التي يكتب بلغتها ولجمهورها ويبدو آردين النقيض المباشر لآزبورن ، رغم أنه يبدو كذلك المقابل المكمل الطبيعي له . فاذا كانت مشكلة ابطال ازبورن هي انهم لا يجدون « قضايا عظيمة » يعيشون او يموتون من أجلها فان مشكلة ابطال آردين هي وجود الكثير جدا من القضايا التي يغرقون في مواجهتها ولا يجدون متنفسا لذواتهم الفردية أو لوجودهم الشخصي فرصة للتحقيق وسط طوفانها . هناك من القضايا بقدر ما يوجد من الناس بل اكثر ، طالما أن بوسع كل شخص أن يحمل عبء اكثر من قضيةواحدة فياللحظة الواحدة . ولكن اذا كانت مشكلة ابطال اوزبورن هي أنهـم

يريدون ان يتخذوا سمة ابطال « قيم » رفيعة جليلة لا تجد لنفسها مكانا في عالم بليد وغارق في أوحال انهياره واحباطاته ، فان مشكلةابطال آردين هي انهم لا يزعمون الالتزام باية قيم على الاطلاق وخاصة القيم الاخلاقية .

وقد كان هذا هو التفسير الوحيد الذي قدمه الناقد كينيث تاينان وجون راسل لما قوبلت به مسرحيات آردين في البداية من لامبالاة من جانب الجمهور ، فالجمهور المكون في غالبيته من القطاعات المختلفة للطبقة المتوسطة لا يملك في الحق معيار الحكم يطمئن اليه أقوى واكثر دقة من المعيار الاخلاقي . ولاشك ان مثل هذا الجمهور سيشعر بالارتباك حينما يعجز عن تبين الابطال والاوغاد في مسرحيات تتحدث عن قضايا حياته السياسية والاخلاقية والاجتماعية اليومية ، قضايا تتراوح بين التحيز العنصري والدعارة ، بين المصادمات الاجتماعية في مسألة كمسألة الاسكان مثلا والنزعة الاستسلامية (السلامية) وبين معاملة الشيوخ المسنين .

ولكن بعد فترة قليلة من الوقت ، وبفضل اعداد فرقة « ورشة المسرح » التي كونتها واشرفت عليها المخرجة والمفكرة المسرحية الكبيرة جوان ليتل وود واصرارها على تقديم مسرحيات آردين مع كل

موسم جديد ، بدأ الجمهور يكتشف قيمة الايرلندي الذي لا يبالي بالقيم الاخلاقية ولا يبالي بان يرسم شخصياته بحيث يكونون ابطالا او اوغادا ، ففي مواجهة قضايا من النوع التي تعيشها شخصيات مسرح آردين ، وهي نفس القضايا التي يعيشها الجمهور خارج المسرح لا يستطيع أحد ان يكـون بطلا او وغدا ، وانما يتعين على الجميع أن يكونوا اناسا عاديين ، او بكلمات جون راسل تايلور لا يمكن ان يكونوا « مفهومات مصبوبة ومصاغة في شكل تكوين غامض الانسانية حاملة علامات داخلة في تركيبها تقول ان هذا « طيب » أو هذا « رديء » ، «بطل» أو « وغد » لكي تساعدنا على اتخاذ الموقف الصحيح منهم . وينتج من هذا بالتالي استحالة ان يوحي سلوك أي شخص او مجموعة من الاشخاص بأي حـكم عـام » .

ويقول آردين نفسه انه لا يستطيع ان يرى سببا يمنع من بناء مسرحية اجتماعية تجعلنا نفهم مشاكل انسان بعينه ، ولكن دون أن نوافق بالضرورة على ردود فعله ازاءها . أي انه لا يريد اكثر من ان يقدم الينا صورا من البشر العاديين ، بعجزهم عن الفهـم وتورطهم في أحابيل الحيـاة اليوميـة وقضاياها التي غالبا ما تكون اكبر من معاركهم واكثر تعقيدا من الانسقة القيمية التي يستندون اليها في

استخلاص مفهوماتهم واصدار احكامهم . انه لا يريد ان « يدعو » الى موقف معين من مشكلة معينة ولا ان يطالبنا بتبني قضية بالذات ، وانما يريدنا ان نتبين رد فعل الانسان العادي ازاء مشاكل الحياة اليومية وقضاياها ، لكي نحكم نحن لانفسنا . بعد أن نكون قد زدنا من خلال المسرحية نفسها فهما وهو يفعل ذلك بطريقة اكثر التزاما بنظرية برتولت بريخت الذي كان يلتزم في الحقيقة بوجهة نظره هو في القضية التي يطرحها ويدعونا الى وجهة نظره والى أن نرى القضية من خلالها بينما يوهمنا في العرض المسرحي باننا نحن « القضاة » . ففي مسرح بريخت لاتثور شبهة شك واحدة فيمن قد يكون البطل ومن يكون الوغد ابدا(١) .

ولذلك لا نستطيع التمسك بالراي القائل بان مسرحيات آردين كانت تدور حول قضايا فحسب، بقدر ماكانت تدور حول « البشر » العاديين الذين يواجهون تلك القضايا . لم تكن مسرحية « حياة بابل » مسرحية عن الدعارة وعن استغلال نزلاء منازل البغاء ، ولا تقول لنا مسرحية « عيشوا كالخنازير » شيئا عن « دولة الرخاء » التي رفع حزب العمال البريطاني شعارها عندما عاد الى الحكم

---

(١) انظر الفصل التالي عن بريخت .

عام ١٩٤٦ ثم عجز عن تحقيق الرخاء الحقيقي . ولم يكن الهدف من مسرحية « رقصة السيرجنت ماسجريف » أن تدعو الى النزعة السلامية ولا أن تقف ضدها بما هي كذلك، ولا تقدم مسرحية « الملجأ السعيد » اي حل لمشكلة المسنين الشيوخ ، وانما هي مسرحيات – في جوهرها – تدور حول اشخاص متفردين تأثروا بشكل أو بآخر ، بتلك القضايا او المشاكل .

ولكنهم « يتأثرون » بها والهدف الرئيس للمؤلف الذي ابدعهم هو أن يبرز دور افعالهم ازاءها بوصفهم ابناء طبقة يفلت التاريخ من يديها ويوشك أن يتركها وراءه في تقدمه نحو اشكال اجتماعية وقيم اكثر رقيا من الاشكال والقيم التي صاغتها ثم أخضعت نفسها لها . فحينما كتب جون آردين مسرحية « اليد الحديدية » التي أخذها عن مسرحية جوته ، جوتزفون برليشينجين « كان اكثر وضوحا في تصوير بطل تكشف ردود افعاله ازاء مشاكل عصره انه لايدرك ان بطولته – كفارس من فرسان العصور الوسطى – تتحول باستمرار الى بطولة خالية من المعنى ، والى نوع من الغباوة عن تبين حقيقة حركة التاريخ .

وقد كشف آردين نفسه عن حقيقة موقفه هو من ردود فعل شخصياته ازاء مشاكلها في تعليقه

على ماكتب عن مسرحيته « عيشوا كالخنازير » التي تناولت قضيــة « دولة الرخــاء » العمالية واحتمالات نجاحها أو فشلها ، كتب يقول : لقــد اتهمني اليسـار من جانب بمهاجمة دول الرخاء ومن جانب آخر نالت المسرحية الكثير من الثناء باعتبارها دفاعا عن الفوضوية واللا اخلاقية ، ولذلك ربما كان الافضل ان اوضح بنفسي موقفه . انني بوضوح لا اريد ايا من المواقف التي اتخذتهــا مجموعتنا الشخصيات في مسرحيتي . فكل من المجموعتين تتبنى مقاييس متضاربة ومتناقضة للسلوك ولكنها قد تكون مقاييس صالحة في سياقها المحدد » .

ان آردين لا يسعى الى ان يفرض علينا تصوره الخاص عما « ينبغي » أن تكون عليه الامور أو تتجه اليه الاحداث ـ والصراعات ـ في تطورها واقترابها من الحل أو التسوية . انه لايدين أحدا ، ولكنه كذلك لا يدافع عن أحد ، ولكنه في الحقيقة ابعد ما يكون عن اتخاذ الموقف السلبي الذي يتقبل الواقع كما هو ، قائلا في استسلام : « هكذا الحياة » لانه في النهاية يطرح علينا « نقائض » واضحة الاختلاف لن يسعنا ونحن نعيش نفس ما تعيشه هي من مشاكل أو قضايا ، الا ان نتخذ نحن منها الموقف الذي يلائمنا ، ولكن يظل الجانب الغامض الوحيد في جون آردين ، هو ما اذا كان موقفنا النهائي سيلقى

تأييد آردين نفسه أم هجومه : هل يديننا أم يدافع عنـا أم سيروغ عن تحديد موقفه مرة اخرى .

بريندان بيهان :

واتخـذ الغضب عـن بريندان بيهان مظهرا مختلفا ولكنه يقوم على نفس الاسس التي رايناها عند جون اوزبورن وجون آردين. فان كان اوزبورن قد اعلن حرمان جيله من « القضايا الكبيرة » وعجز موهبة هذا الجيل عن التحقق وأعلن انه لن يكف الصياح معلنا ادانته ورفضه لهذا العالم البليد ، واعلن آردين ان العالم على العكس مليء بالقضايا وان مايهم هو ردود افعال الناس ازاءها ، بينما لا يبالي هـو أي ردود الافعال هذه خطأ وايها صوابا ولا يبالي باصدار حكم بادانة أحد او تبرئة موقف ، وفضل أن يكون شاهدا للجميع وعلى الجميع في وقت واحد ، فان بيهان الايرلندي الذي قضى شبابه الاول عضوا في الجناح العسكري للجيش الجمهوري الايرلندي ، ثم قضى ثلاث سنوات في سجن بورستال البريطاني في ليفربول لادانته بالاشتراك في بعض الاعمال غير القانونيـة للثـوار الايرلنديين وخرج من السجن عام ١٩٤٢ ليجد العالم كله قد نسي ايرلندا وثورتها في غمار الكارثة العالمية

التي كانت تسحق العالم كله ، ثم لكي يكتشف ان العالم سوف يزداد نسيانا لايرلندا الصغيرة في أتون القنبلة الذرية والحرب الباردة بمواجهتها الشاملة والحروب الكبرى في الهند الصينية والسويس والجزائر .. الخ الخ وليكتشف أن أوربا ستعمل على مداراة « عاهاتها » الداخلية وسوف تكثر الكلام الى حد الجنون عن عاهات الاخرين ، وليكتشف أن منظمته الثورية القديمة ، يدفعها الفشل المتكرر الى التحول من العمل الثوري الى الارهاب ، وان الاجيال الجديدة تغرق في احضان مؤسسات جاهزة لا تسمح لمبادراتهم الفردية باعطاء « القضايا » مضمونها الانساني الحقيقي ولا تسمح باستعادة المذاق القديم ــ الشخصي ، البطولي ــ للنضال من اجل اية قضايا ، فتسلب بهذا الشكل من القضايا النبيلة معناها وتسلبها جدوى وشرف النضال من أجلها طالما ان الوعد الذي تبشر به المؤسسات الجديدة هو « الرخاء » المطلق ، مقابل ان يصرف الناس النظر عن فردياتهم المتميزة وعن الحرية ، وطالما أن الحرب التي انتهت قد استهلكت جيلا ، وقضت على امكانية الامل في عالم افضل لدى جيل ثان ، وطالما ان الحرب القادمة التي تريد أن تبدأ تهدد باستهلاك الانسانية باسرها وان تقضى على امكانية الوجود كله لاي عالم محتمل أو قائم بالفعل .

كانت هذه هي الاسباب الكامنة وراء خشونة برينداں بيهان وفظاظته او عدم توقيره واحتقاره لكل المؤسسات ، بما فيها مؤسسة « التمرد » ذاتها وكانت التجربتان الاساسيتان في حياته : الانضمام لمنظمة ثورية (الجيش الجمهوري الايرلندي) ثم دخول السجن هما التجربتين الاساسيتين لمسرحيتيه الاوليتين ، واكثر اعماله اهمية حتى الآن . ... « الرفيق الغريب « ثم » الرهينة » .

ولكن اللافت للنظر ان بيهان بدأ مسرحياته بالتجربة الثانية من حيث التسلسل الزمني في حياته، وهي تجربة السجن ، فالمسرحية التي لا تتمتع حبكتها بأي اهمية بالمقارنة الى اهمية الانطباع الكلي عن حياة السجن ـ تختار لحظة عظيمة الدرامية لاكتشاف معنى السجن في حياة الانسان ـ المناضل او المجرم العادي او البريء ـ باختيار ليلة تنفيذ حكم بالاعدام وانتظار المحكوم عليه ، وزملائه المسجونين والحراس جميعا لحظة التنفيذ الذي « سيعدم » في داخل كل منهم شيئا ما .

وفي قلب المسرحية نفسها يكمن مبدأ واحد شيد العمل كله على اساسه : ففي السجن ، وحتى حينما تقترب لحظة اعدام انسان ما ، فان الملهاوي والمأساوي يمتزجان امتزاجا لا يفرق بينهما مثلما يمتزجان في كل مكان آخر توجد فيه الحياة ، ومثلما

يندر ان تقوم « لحظة الموت » خالية مما تضمنه من فكاهة يخلقها الاحساس بالعبث واللاجدوى . وجريمة القتل مرعبة ، ولا يقل عنهـا رعبا القتل القانوني ، الذي ينفذ بهدوء بارد وتصميم محكم متخفيا ومبررا نفسه باحسن النوايا واكثر الكلمات نبلا . ان بريندان بيهان لا يدعونا فقط لان نصلي في هذه الجنازة وانما يدعونا أيضا لكي نشرب فيها من الخمور المهربة ولان نضحك ونتصايح ونغني مثلما نبكي وننتحب ونرتجف من الموت . انموضوعه – في الاساس – هو كرامة الانسان التي لا يمكن ان تنتزع منه – لا يمكن ان تنتزع منه بمعنى انه هـو وحده الذي يمكن أن يخلعها عن نفسه ، ويزداد هـذا « الدرس » قوة حينما نكتشف ان بيهان قد اختار لنا من يلفقونه من بين من يمكن ان يوصفوا بأنهم حثالة البشر . لقد كتب بيهان تحت عنوان مسرحيته عبارة تقول : « ليست هذه مسرحية عن السجن وانما عن الناس حينما يكونون داخله » .

وفي مسرحية « الرهينة » التي كتبها بيهان عن تجربته الاخرى – الاولى في حياته – مع الجيش الجمهوري الايرلندي – يوجد أيضا شخص ينتظر الموت . ولكن العمل يتركز هذه المرة على من يريدون قتله ، الى جانب تركيزه على الرهينة نفسـهـا . والرهينة جندي بريطاني اختطفه ثوار ايرلنديون

وحبسوه في بيت للدعارة وهددوا قيادتـه بقتله اذا هي نفذت حكم الاعدام في صبي ايرلندي في أحد السجون البريطانية . وفي بيت الدعارة يكتشف الثوار عن حقيقتهم كبشر ، يشعرون بالرثاء لرهينتهم ولأنفسهم ، يمارسون الجنس والحب والتفلسف بالصدفة ، لان عملهم الحقيقي لا ينتمي الى هـذه اللحظة ولا لهذا المكان . وحينما يدهمهم الجنود البريطانيون تنطلق رصاصة طائشة لا أحد يعرف مصدرها لكي تقتل الرهينة وتنتهي المسرحية وسط الفوضى الشاملة . هكذا يعجز الجميع عن البرهنة على أي شيء. وعن إحراز اي انتصار. كانت المسألة كلها خلطا فارغ المعنى ، لا هدف له ، عقيما بلا نتيجةولا منطق، تماما مثلماهو الامر فيايرلندا نفسها ـ كما يريد بيهان نفسه ان يقول في النهاية ، حيث يشتبك الجميع في معركة بدأت لان شخصا ما متعاطفا او مجنونا رفض ان يوقع وثيقة عادلة قبل قرن كامل من الزمان فاستمر القتال بين مؤسسات فقدت معناها وقدراتها وكفاءاتها في ظل « القنبلة » التي كانت في الخمسينات هي الحكم الوحيد النهائي للعالم الحديث .

شيلاديلاني :

كانت في الثامنة عشرة حينما اصبحت الاسم الرابع اللامع من كتاب موجة الغضب على المسرح

البريطاني وحينماتولت جوان ليتل وود مؤسسة « ورشة المسرح » الملهمة في ستراتفورد) اخراج مسرحيتها الاولى « مذاق العسل » اجمع نقاد لندن على أنها صاحبة أكثر اعمال هذه الموجة أهمية من حيث القدرة على تجسيد نزعتهم الواقعية الجديدة ، هذه الواقعية المكبرة ، حيث يبدو كل شيء شبيها بأصله في الحياة الحقيقية ولكنه « اكبر » بشكل ما من هذا الاصل الحقيقي .

وقد لا يكون من الملائم أن تنتسب شيلا الى موجة الغضب بما عبرت عنه من أفكار . ولكنها تبدو بهذه الافكار بالذات ، الحلقة الاخيرة الضرورية او المنطقية التي تكتمل بها سلسلة أوزبورن ، وآردين وبيهان ، ببساطة لان شخصياتها لم تكن تملك أية أفكار خاصة بها ، وبالتالي فان أحدا منهم لم يعلن عن اتفاقه ، ولا عن اختلافه ، « مع الحياة » في شيء . لقد أحتج جيمي بورتر (وبقية أبطال اوزبورن) على العالم وادانه ، وحاول ابطال آردين ان يستفيدوا منه ، كل بطريقته وأن يجدوا لسلوكهم مبررا لايدافع عنه خالقه ولا يدينه ، وأعلن أبطال آردين ان العالم جدير بالرثاء في ماضيه القريب ومستقبله الوشيك وجدير أيضا بالازدراء .. اما ابطال مسرحية شيلا ديلاني ، فلا يفعلون شيئا اكثر من ان يتقبلوه مثلما هو ، وان يرضوا بما

تمنحهم الحياة وأن يحاولوا مجرد الاستمرار في العيش وأن يكونوا « معاصرين » دون ان يعربوا عن اية شكوى جادة من « نصيبهم » ، ولم يكن غريبا ان تختار شيلا لبطولة مسرحيتها فتاة في مثل سنها، ولكن الغريب ان تجعلها إبنة لعاهرة تفسد حياتها بطريقتها ، بينما تفسد حياة ابنتها بطريقة اخرى ، فكلتاهما تغرقان في « مد » الحياة التي لا تبالي بالضعفاء ، قليلي الحيلة المستسلمين لتيار لا يعرفون من اين جاء ولا الى اين يمضي ، والذين يعجزون عن رفع عيونهم فوق سطح التيار الجارف لكي يبصروا اين ومتى بالتحديد سوف يغرقون . انها بطلة الاستسلام الكبير التي لا تحمل ضغينة على أحد ولا ضد شيء رغم تعاستها الكاملة ـ التي لا تشعر حقا بها ـ ولا تغضب ، ولا تشكو ، لا من السلطة ولا من المؤسسات ولا من القدر ، رغم انها في الواقع العملي ، تقول بان مصيرها في يدها ، وانها تتحمل المسؤولية كاملة عن مجرى حياتها دون لحظة تردد.

ويبدو ان هذا الموقف المتناقض ، بين التسليم الكامل لما تأتي به الحياة وبين الاقتناع الكامل ـ او التظاهر بالاقتناع ـ بان هذا الاستسلام الكبير ، « الاختيار » الشخصي لبطلة الاستسلام الكبير ، لم يكن سوى النغمة الاخيرة التي يمكن ان يعزفها مثقفو القطاعات الدنيا عن طبقة متوسطة كان اقصى

جهدها في مواجهة فساد العالم أن « تغضب » منه قبل أن تصل الى اكتشاف أن الانفع لها تقبله كما هو ، والتظاهر في نفس الوقت بانه من صنعها . ان جوزفين، بطلةشيلا ديلاني تبدو لنا التطورالطبيعي لجيمي بورتر وزملائه، الذين غضبوا، ثم لم يبالوا، ثم اعلنوا كفرهم بما كانوا يفخرون به ويعيشونه في اعتزاز ، قبل أن يستسلموا ، متقبلين عالما قهرهم على اختياره ، او أغراهم بهذا الاختيار .

المسرح السياسي

لاسباب عديدة لم يبدأ القرن العشرون بدايته الحقيقية مع بدايته « الفلكية » الحسابية في عام ١٩٠٠ ، وانما بدا حينما انفجر العالم الذي صاغه الاباطرة والملوك المنتصرون على الثورة الفرنسية وعلى نابليون في فيينا عام ١٨١٥ . وقد كان « الانفجار » حقيقيا ، لانه جاء على شكل الحرب العالمية الاولى في عام ١٩١٤ — ولكن هذا الانفجار لم يأت من فراغ ـ ولذلك فان صورة العالم الجديد ، عالم القرن العشرين التي رسمها ملوك المال والسياسة الاستعمارية ، المنتصرون والمنهزمون ، في باريس (فرساي) عام ١٩١٨ ، لم تكن غريبة على اذهان ورؤى الشعراء ، وشعراء المسرح بالذات ـ لانهم كانوا قد بدأوا « يرونها » ويكافحون ضدها قبل انفجار عالم القرن الماضي بربع قرن كامل .

ولاسباب عديدة أيضا ، كانت المانيا ـ وكانت الدراما الالمانية بالتالي ـ هي البؤرة الرئيسية لتكون تلك الرؤى في مرحلة الاعداد للقرن العشرين الذي

تغيرت صورة العالم فيه مرات عديدة بفعل عوامل لم تكن في حسـبان الملوك الجـدد في بداية القرن الحقيقية .

ففي المانيا التي كانت صاحبة « احداث » ثقافة تستكمل مقوماتها القومية في اوربا الغربية كلها فكانت ثقافتها القومية بالتالي أقرب الثقافات الاوربية لروح العصر الحديث، عجزت البورجوازية الليبرالية في ثورة منتصف القرن (١٨٤٨) عن الوثوب الى السلطة وانتزاعها من ملاك الارض النبلاء العسكريين القدامى . ولكنها استمرت في النمو بسرعة قياسية، فجعلت من المانيا اكبر « مرجـل » للتناقضـات المتفجرة والمكتومة في أوربا ، طبقة عسكرية من النبلاء بثقافتها الدينية والفلسفية المثاليـة تمتلك اجهزة الدولة الباطشة المزودة بخبرات وامكانيات الثورة الصناعية ومعها طبقـة الراسـماليين الجـدد ، يستفيدون من « نظام » المجتمع القديم للحصول على ايدي عاملة رخيصة وسوق داخلية واسـعة ولاقامة انضباط عسكري مثالي لتقـدم الصناعة والتجارة والمواصلات ، ولكنهم يشعرون بالقهر لان السلطة ليست في ايديهم ثم لانهم يتعرضون للهزات العنيفة الكاملة في طبيعة نظام طبقتهم الاقتصادي وثقافتهم المشتتة بين ثقافة الماضي المثالية المؤمنة بضرورة « حركة التاريخ » وبين ثقافة « العصر »

النقدية المليئة بالرفض وعوامل التمرد والانتفاض ، العاجزة في نفس الوقت عن ابصار الامكانيات الحقيقية للثورة والتغيير ثم الواقفة بجمود متصلب ضد اي محاولات لتجاوزها وخلق ثقافةالمستقبل، ثم طبقة عاملة متزايدة القوة ومتزايدة التعاسة في وقت واحد ، تملك اول ثقافة ثورية وعلمية متكاملة في التاريخ ولكن تكوين الدولة الرجعي وسرعة نمو البورجوازية الذي يزيد في وقت واحد من قوةالعمال وتعاستهم يشتركان في تكبيل الحركة السياسية العميلة للطبقة الوحيدة الثورية حتى النهاية .

وقبل ان يمر عدد قليل من الاعوام على تحقيق الوحدة القومية الالمانية في حرب ١٨٧٠ ، انفجرت أول أزمة اقتصادية عالمية للنظام الراسمالي الظافر(١) . وحينما انتهت هذه الازمة ، كانت المانيا قد صارت اكبر قوة صناعية في أوربا وربما في العالم وبدات بورجوازيتها المتضخمة ونبلاؤها العسكريون يطالبون بحقهم في « المستعمرات » فشرعت اوربا تستعد للحرب العالمية ، وبينما تضاعفت بالازمة عذابات الفقراء في البلد صاحبة الثقافة التي كان فلاسفتها وشعراؤها يحتلون مرتبة الابطال القوميين حيث كان مضمون تعاليمهم ورؤاهم

---

(١) ١٨٩٦/٨٧٣

– مهما اختلفت منطلقاتهم ومناهجهم – هو الحرية بمعانيها ومستوياتها المختلفة واحترام العقل وتقديس انسانية الانسان . وضاعفت الازمة ونذر الحرب من هذه التناقضات بين روائع احلام الفلاسفة الكلاسيكيين المثالية(١) والفلاسفة المحدثين التقدميين والمدنيين(٢) وروائع تصورات شعراء عصر النضال القومي والديموقراطي(٣) وبين ما ولده الواقع الاقتصادي والاجتماعي الملتهب بالصراعات والمشاكل .

وعلى اساس تراث تلك الفلاسفة وما اضافته الفلسفة الاشتراكية العلمية وما اعطاه ذلك الشعر وبالاستفادة من ثمرات الدراما الاسكندنافية – دراما النقد الاجتماعي والاشتياق الانساني عند ابسن ودراما التمرد الاخلاقي والرؤى الروحية عند سترندبرج ولد واحد من اعظم العصور الدرامية الحديثة : عصر الدراما التعبيرية الالمانية : دراما الهجاء الاجتماعي والفلسفي ، ودراما السلام والحرية والتكامل الانساني ، ثم دراما الثورة وهزيمتها والمقاومة ضد القوى الرجعية المنتصرة والنضال لمرحلة اخرى من الثورة .

---

(١) كانت وفختة وشليجل وهيجل .

(٢) يوخز وهمبونت وشتيزر وفيورباخ .

(٣) جوته وشيللر وهايني وهيبل .

التعبيرية الالمانية ومسرح الثورة :

كان لابد من هذه الوقفة الطويلة ـ في بداية الحديث عن قضايا المسرح السياسي في عصرنا ـ عند المانيا بداية القرن العشرين لاسباب عديدة : فصورة عصرنا السياسية وقضاياه بدات تتخذ شكلها الثابت الى الان تقريبا ـ بالنسبة لمراكز المسرح المتطور والحي في العالم ـ منذ ذلك الحين . ثم لان المسرح حينما يتصدى لقضايا عصره السياسية لابد ان يثير ـ بحكم التركيب الجدلي للدراما ـ وبالذات للدراما المرتبطة مباشرة بالواقع الحي المتفاعلة معه والساعية الى التاثير فيه ـ كل جوانب الوجود المادية والمعنوية لهذا الواقع واهله ثم لان الدراما التعبيرية الالمانية بحكم نبوغها من اقوى مصادر الفعل السياسي الثوري والفكر الفلسفي والسياسي الثوري ، والفن ـ المسرح والشعر خصوصا ـ الثوري في بداية « عصرنا » فانها كانت بالفعل الاصل الحقيقي لكل انواع ومدارس الدراما والمسرح السياسية في انجلترا وفرنسا والولايات المتحدة بعد ذلك . بل ان الفن الدرامي القومي السياسي في فرنسا وايرلندا الذي واكب بداية

التعبيرية الالمانية[1] ثم واكب نهايته[2] وتطوراتها وسلالاتها بعد ذلك لم يستطع ان يكون له اي تأثير تقريبا على المسارح القومية في بلاده ذاتها مثلما كان للتعبيرية الالمانية على تلك المسارح القومية .

فمنذ ان كتب جيرهارت هاويتمان مسرحية « النساجون » في عام ١٨٩٢ اي في ذروة الازمة الاقتصادية العظمى الاولى للراسمالية الغربية ، لكي يعبر عن ثورة الطبقة العاملة على طريقة « التشغيل » الراسمالية التقليدية للعمل الانساني باعتباره تابعا للالة وجزءا من « ادوات الانتاج » القابلة للاستهلاك فالاستغناء عنها والقائها فوق تلال النفايات ، ثم اتبعها بعد اربعة اعوام (١٨٩٦) بمسرحية « فلوريان جاير » التي استخدم فيها قصة حياة النبيل الاقطاعي الفيلسوف والفارس الذي قاد ثورة الفلاحين البافاريين في القرن السادس عشر وفقد حياته ثمنا لـ « انسلاخه عن طبقته » ولرعية الصادق الاخلاقي ، بضرورة العدل وبان « الارض لمن يفلحها » وبتواطؤ نبلاء الارض مع الكنيسة الكاثوليكية ، منذ ذلك الحين نبعت على المسرح

---

(١) رومان رولان ومسرح الشعب الفرنسي من ١٨٩٥ حتى ١٩٠٠ .

(٢) شون اوكيزى والدراما الوطنية الاجتماعية الايرلندية من ١٩٢٢ حتى ١٩٤٩ .

الالماني مسرحية جديدة مرتبطة ببساطة بقضايا الرفض السياسي والفلسفي لعالم البورجوازية الذي جلب مع التقدم الالي والحركة الاقتصادية النشيطة شقاء عظيما للقطاعات العريضة من الناس. ومع تطور هاويتمان نحو الموضوعات والقضايا الاكثر فلسفية وذات المضمون الاخلاقي ، ظهر الى جواره فورا عدد كبير من شعراء المسرح التعبيري السياسي والفلسفي الكبار ، فرانك فيديكيند ، وفريتزفون اونرو ، وارنست توللر ، وعلى رأسهم جميعا كان جورج كايزر . وكانت لكل منهم رؤياه ، وكان لكل منهم مسيرة حياته الخاصة ، ولكنهم انطلقوا جميعا من زاويتين : نقد الاساس الذي تقوم عليه صيغة المجتمع البورجوازي ، والتبشير بشكل او بآخر بضرورة الثورة التي اتخذت عندهم الوانا عدة ، تدرجت بين الثورة الفرنسية المطلقة والفوضوية وبين الثورة الاشتراكية العمالية المنظمة .

فقد كان فيديكيند تلميذا مخلصا لابسن وسترندبرج سويا ، في مسرحية « يقظة الربيع » عام ١٨٨١ بهجومه على الثقافة الاخلاقية البورجوزية التي تتظاهر في العلن بالسمو الروحي وهي تمارس في السر كل الوان المتع الحسية بشهوانية ملتذة دون ان تكتشف ـ لغلظتها ـ روعة الجسد والحس الحقيقية . ولكنه تجاوز استاذيه

الاسكندنافيين بتبشيره الصريح بحرية الجسد وبتمجيده للجنس باعتباره ممارسة طقسية لديانة الفريزة . وفي مسرحية « روح الارض » عام ١٨٩٤ بشر فيدكيند بسيادة الطبيعة ضد السيطرة الالية على القوى الطبيعية وتدجينها وسلبها روحها الخلاق . وفي مسرحية « الماركيز فون كيث » عام ١٩٠٠ ربط فيدكيند بين البورجوازية وبين الخواء الروحي والشك الكلبي الذي ينزع من الانسان روحه وقدرته على الايمان باي شيء سوى بالمصلحة النفعية وحدها .

وتقدم فريتزفون أونرو خطوات واسعة بالمسرح فوق ارض الفعل السياسي الثوري المباشر . وكانت القوى الثورية في المانيا قد عارضت الحرب العالمية بوصفها حربا استعمارية ليس للشعوب الاوربية فيها مصلحة حقيقية . ولكن الانتصارات الالمانية الاولى في ميادين القتال سهلت على الحكومة القيصرية مهمة اسكات المعارضة ، حتى بدات الهزائم وبدات قبضة الحكومة تخف وتضعف . وعرض فون اونرو اول مسرحية معادية للحرب الوحشية صراحة في عام ١٩١٧ باسم « جنس ما » يبشر فيها بعد استعراض مأساة تبادل القتل المجنون بظهور « جنس ما » على الارض لا يكون مولعا بالقتل وانما

بتجديد الخلية وبالابداع . وفي عام ١٩٢٠ عرض اونرو مسرحية « الميدان » التي مزج فيها بين معارضة الحرب الاستعمارية ، وتعاظم الوعي الطبقي ، وضرورة الثورة ، باعتبارها طريق النجاة الوحيد امام « خراف المذبحة » من تكرار مذابح حتمية قادمة .

وجاء ارنست توللر من صفوف الثوريين السياسيين مباشرة . وفي عام ١٩١٨ وبسبب معارضته للحرب ونشاطه السياسي وسط العمال كان في السجن يقضي مدة عقوبته . ومن هناك كتب مسرحية « التجلي » التي بسط فيها سيرة حياته الاولى كبورجوازي يتطور وعيه الاخلاقي الى وعي سياسي وفلسفي تاريخي ثوري ، يرفض الحرب الاستعمارية ويرتبط بالثورة . وحينما عاد الى السجن مرة اخرى عام ١٩٢٠(١) كتب مسرحية « الجماهير والفرد » التي سلم فيها بارتباط الحرب بالصراعات الرأسمالية الاستعمارية ، ولكن اين قيمة الانسان « الفرد » حينما يؤمن بالقضية التي تحتم عليه الاندماج الكامل بجماهير لم « تتطور » بعد بحيث يكتشف كل منهم ما يميزه عن الاخرين . انها بواكير قضية تمزق البطل الحساس بين اسبقية القضية أو اسبقية الذات الانسانية الواعية .

---

(١) الاشتراكية في هبة ميونيخ العمالية الاشتراكية عام ١٩١٨.

وفي عـــام ١٩٢٢ كتب ارنست توللر مسرحية « محطمو الآلات » كافح فيها بوضوح « تسجيلي » مباشر ضـــد موجة الفوضوية في الحركة الثوريـــة الالمانية التي كانت تدعو لتحطيم المصانع لانقـــاذ العمال من ســـيطرة الآلات وليســـ من ســـيطرة الراسمالية . ولكن الشاعر الدرامي الحق لا يسقط ببساطة في هـــذا التسطيح لان القضية بالنسبة له كانت قضية « روحية » ايضا سجلت في مأســـاة تمزق البطل الواعي بين الداعين الى كراهية الآلة وبين الداعين الى وضعها في خدمة الانسان ، حينما تكون الفكرة الفوضوية المضللة اكثر سهولة واكثر اغراء لعنفها المباشر وسذاجتها المتناسبة مع بساطة وعي جماهير العمال انفسهم .

وفي نفس العام الذي كان عام هزيمة الثورة ، بدأ توللر خط دراما « الجندي العائد من الحرب » بمسرحية « هينكمان » الذي تتحطم آماله وتهوى مثله العليا التي حارب مخدوعا من أجلها حينما يعـــود فيجد الوطن فريسة للمستغلين والسياسيين الافاقين . وفي عام ١٩٢٧ ، وكانت جمهورية فيمار، التي اقامها « الليبراليون » بالتواطؤ مع الرجعية السياسيةوالجنرالات من سلالة الاقطاعيين القدامى، تتعفن قبل سنوات قليلة من موتها على يد النازية ، كتب توللر مسرحية« هكذا الحياة » اكثر مسرحياته

تشجيعا بالسخط والوعي بفساد البورجوازية الالمانية . كانت قد مرت سبع سنوات على اخماد الثورة . وخان الكثيرون قضيتها ، بينما الحياة السياسية والثقافية تغرق في مستنقع التبرير والخمول العقلي . ولذلك كانت قضية المسرحية مواجهة الثوري الخائن ومواجهة السياسي الانتهازي في وقت واحد .

ولكن جاء عام ١٩٣٠ بهباته الثورية ضد تعاظم القوى الفاشية ، انتعشت الآمال في الثورة من جديد . فكتب توللر مسرحية « اطلقوا النيران » معتمدة على تمرد رجال الاسطول الالماني في ميناء كييل عام ١٩١٧ ، لكي يدعو الى الثورة الجديدة ويبشر بعالم قادم يقوم على الحب والحرية والعدل.

❋ ❋ ❋

ولكن جورج كايزر كان هو الكاتب المسرحي صاحب الرؤية الشاملة التي وضعته على رأس التعبيريين الالمان . فقد اشترك كايزر في النضال السياسي قبل الحرب واثناءها وفي اثناء الثورة . وراى ان المضمون الاساسى لهذا النضال هو الدفاع عن كرامة البشر وحقهم في الحياة ودفع غائلة الجوع والبطالة والامتهان عنهم . وآمن مثل فيدكيند بالطبيعة ولكنه آمن بها من وجهة نظر ان الانسان هو اسمى تركيبات الطبيعة وليس مجرد

مستمتع بثمراتها الحسية ، واعتقد مثل الاغريق القدامى ـ بأن تقديس جسد الانسان لا يكون فقط بمجرد قدرة الجسد على الاستمتاع الحسى، واعتقد بان ارتباط الانسان بالطبيعة هو محافظته على علاقته بالمصدر الاصلي للحياة وعلى قواها الكامنة فيه . وشعر كايزر دون تزمت عقائدي ـ بأن التراث الفلسفي الالماني ، المثالي والمادي على السواء يزوده بالاسس اللازمة لخلق وعي يسيطر به الانسان على قدره ، ويعرف مكانه في الطبيعة وفي المجتمع ، ويؤكد التوازن بين الجسد والعقل ، والامتزاج بين الفكر والمادة لكي يكتمل الوجود الانساني معناه . وعلى هذا الاساس ابصر كايزر الهدف النهائي للثورة ـ التكامل الانساني ـ متجاوزا تفصيلاتها ومراحلها، مجسدا رؤية « تجديد » الانسان أو خلق «الانسان الكامل » كهدف نهائي لحركة تقدم التاريخ . وبينما ركز كايزر طاقته النقديةضد «اللاقيم البورجوازية» مثل الطموح الى المال في مسرحية « من الصباح الى منتصف الليل » عام ١٩١٣ أو النفاق الاخلاقي في مسرحية « نواب مقاطعة كاليه » عام ١٩١٤ ، فقد كان قادرا على تجاوز النموذج اللا انساني المعرض للنقد وعلى صياغة النقيض الانساني لكى تكتمل له رؤية الشاعر الدرامي الحقيقي . وبينما كان يرتبط ارتباطا حقيقيا بالقضايا المباشرة لعصره،

مثلما فعل في معالجته لقضية الدعوة الى السلام عن طريق اضراب العمال او رفض الحياة الخاضعة للالات ، والاستغلال المادي والتزييف الروحي للبشر بالدعاية المضللة ثم الدعوة لتحطيم الدولة الشمولية والتحذير من قيامها كبديل للطغاة المتفرقين الصغار – في ثلاثية مسرحيات « الغاز » بين ١٩١٨ و١٩٢٠، فقد كانت لطاقته الشعرية القدرة على تجاوز الحدود او الافاق الضيقة التي يفرضها العصر نفسه على القضية لكي يتمكن من ابصارها في اطار عصر آخر قادم ، له احكامه ومكوناته وحدوده الخاصة ، رغم نبوغه اصلا من العصر الذي ارتبط به الشاعر الدرامي في البداية . ولعل كايزر كان أول شعراء المسرح تعبيرا عن الاحساس العميق بحركة التاريخ– هذا الاحساس الكامن في قلب الفلسفة الكلاسيكية الالمانية ، والفلسفة الاشتراكية العلمية التي كانت الفلسفة الكلاسيكية أحد مصادرها الاساسية . وفي مسرحية «الجحيم ، الطريق ، الارض» عام ١٩١٩ كان الجحيم هو المجتمع البورجوازي باغتراب البشر فيه عن حقيقتهم وخضوعهم لتزييف الوعي وللاستغلال والعنف ، وكانت يقظة الوعي والمسؤولية الاخلاقية التي تترتب على هذه اليقظة، هي الطريق، وكانت « الارض » الانسانية حيث يكتمل الانسان ويستبعد وجهه وروحه الحقيقية هي الهدف

النهائي(١) كان كايزر يكتب عن قضـايا عصـره السياسية معبرا في نفس الوقت عن استبصاره بوضع هذه القضايا في المستقبل « المنظور » الذي يمكن التنبؤ به باعتبار المستقبل جزء من « التاريخ » وليس مخبأ سريا لأي يوتوبيا خيالية ، وباعتبار المستقبل عصرا يصنعه البشر أبناء العصر القائم ، اما في استسلام لمعطيات واقعهم ، فيأتي المستقبل صورة من « الحاضر / الجحيم » او من خلال مغالبتهم لتلك المعطيات وتصميمهم الواعي على فرض قدراتهم عليها ، فيتحقق العالم الانساني (الارضى

---

(١) كتب كايزر بعد ذلك نحو عشر مسرحيات ـ بالاضافة الى انتاجه الشعري والروائي . وكانت ابرز مسرحياته بعد هزيمة الثورة : « الكاتب كرهلر » و « جنبا الى جنب » عام ١٩٢٢ وكانتا تعبران عن ادانة الشاعر لفئة المثقفين البورجوازيين الذين ادركوا في لحظة متاخرة فداحة ثمن تخيلهم عن الثورة وبالتالي كشف الشاعر عن لاجدوى الوعي المتاخر ، وعن مسؤولية الانسان عن مستقبل عالمه بصرف النظر عن مصالحه . وحينما لجأ الى سويسرا بعد سيطرة النازيين على المانيا ، شارك في مقاومة النازي بمسرحياته كان حريصا على مستواها الفني الكبير الذي لم يلجأ ابدا الى المباشرة السطحية فكتب « نابليون في نيواورليانز » و « زورق الميدوزا » حول البطولة الزائفة وابتزاز البطل المزيف لعواطف الجماهير ، وحول خسة الشعر وبطولة البراءة وسذاجتها حين ترفض المقاومة الضرورية والممكنة .

وليس الفردوس الوهمي) الممكن بالوعي والجهد المنظم الكثير .

ورغم هزيمة الثورة الالمانية ، فان القوى الثورية لم تكف عن ازعاج الحلف الليبرالي الرجعي المنتصر على الثورة الفادح الثمن . واشترك المسرح في المرحلة الجديدة من النضال السياسي بنشاط . وفي ظروف الهزيمة لم يعد من الممكن أن تمتلىء منصات المسارح بجموع العمال الساخطين على ظروف العمل والداعين الى الاضراب أو الى السلام، كما كان الحال ايام ازدهار اللغة التعبيرية على المسرح . كذلك لم يعد من الممكن ان يستقبل الجمهور الدراما الفردية المعبرة عن تمزقات المثقفين النادمين على خذلانهم للثورة ، او العائبين على القوى الثورية عدم كفاية وعيها ولا كفاءة تنظيمها(١) .

وغرقت المانيا في الفساد السياسي ، نتيجة

---

(١) ومنذ ذلك الحين اختفت من على مسارح العالم ، مسرحيات التعبيريين الالمان ، واسدل ستار من التعتيم النقدي على اعمالهم ، فلم يركز – حتى النقاد الليبراليين عليها الاضواء . كان ذلك في العالم الغربي الحريص على استبعاد ذكريات الثورة الالمانية وثمارها الثقافية ، وفي الشرق لعدم تطابق الدراما التعبيرية مع الاصول الحرفية للواقعية الاشتراكية .

لسيطرة قوى الرجعية بمطامحها الاستعمارية المخذولة وبهزيمتها في الحرب، ونتيجة لروح الانحلال التي سيطرت على الجميع : الرجعيون مهزومون في الحرب والتقدميون مهزومون في الثورة ، والوطن فقد اجزاء من ارضه وعليه ان يدفع ثمن انتظار الآخرين . وامتلأ المسرح حتى عام ۱۹۳۳ بمسرحيات النقد المرير لعالم السيادة الراسمالي العفن . وجاء فرديناند بروكنر الى المسرح بقضية اغتراب الانسان امام القانون والدولة حينما لا يكون للعدالة معنى بقيام النظام على القهر الصريح وعلى الشكليات الفارغة التي لاتسندها اية قدرة حقيقية في مسرحية « المجرمون » واستعاد **ارنست توللر وفريدريش رولف وآودون هورفات** ذكريات الثورة دون طائل في مسرحيات التحريض السياسي : «اطلقوا النيران» و « بحارة كاتارو » و « كونراد الفقير » التي دارت حول تمردات رجال الاسطول والجيش ضد القيادة الرجعية عام ۱۹۱۷ وعن ثورات الفلاحين في قرن السادس عشر . بل اجترأ كارل تسوكماير على السخرية من العسكرية الالمانية المهزومة في الحرب ، والتي ساعدت على قهر الثورة في مسرحية « ضابط كوبنيك » .



برتولت بريخت والواقعية الجديدة :

ولكن سيد هذه المرحلة دون نزاع كان برتولت بريخت ، وواقعيته الجديدة . بدأ بريخت مسيرته المسرحية الفذة بعد مسرحية « بعل » العادية بواحدة من مسرحيات عودة الجندي المحارب واحباطه نتيجة ما يراه من تمزق وهزيمة الوطن من الداخل (مسرحية طبول في الليل /١٩٢٢) .

ولكن بريخت قطع بسرعة مسيرته عن موقف السخرية العدمية بالمجتمع « الحديث » الممتزجة بمجرد التعاطف مع الانسان المضطهد الفقير أو البسيط العادي ، الى موقف الهجوم المباشر على المجتمع الرأسمالي ، باخلاقياته وتكويناته الفكرية، والتركيبات النفسية لنماذجه البشرية والعلاقات المباشرة بين السلطة السياسية والسيطرة الاقتصادية فيه ، والتواطؤ المكشوف بين مؤسساته العسكرية والدينية والقانونية ، والتماثل الكامل بين عالم الجريمة وعالم السياسة او الاعمال في داخله ، وسيادة قيم العنف والسرعة والنفعية المطلقة في معاملاته الداخلية او في تعامله ككل مع الآخرين . كانت هذه هي مرحلة الابتعاد عن الموضوعات الالمانية المباشرة ومعالجة موضوعات الفساد السياسي والاخلاقي والفكري للبورجوازية من خلال بيئات بعيدة عن البيئة الالمانية ، فتجرى مسرحية

« في ادغال المدن » عـام ١٩٢٤ في الملايو وتجري مسرحية « الانسان هـو الانسان » عام ١٩٢٧ في الهند ومسرحية « اوبرا البنات الثلاث » في لندن اوائل القرن العشـرين الامر الذي لا شك يبهـج الجمهـور الالماني السـاخط رغم كـل شيء على الانجليز المتصـرين الاوغـاد) وجرت مسـرحية « صعود وسقوط مدينة ماهاجوني » عـام ١٩٢٩ في غرب امريكا وكانت شـيكاغو موقعا لاحـداث « القديسة جان في السلخانة » عـام ١٩٣٣ . ولكن بريخترغم دعوته الىالثورة وقلب النظام الاجتماعي القاسى ، لم يكن يهتم في الحق بتجسـيد القوى الثوريـة التي ستقوم بذلك في صـورة تبعث على التفاؤل ، كما لم يكن يؤمن كثيرا بمبدأ التعبيريين عن أن الانسان هو الخير ، بل لقد وقف على النقيض المباشر صراحة في اغنية « العالم فقير والانسان هو الشـر » في « اوبرا البنات الثلاث » . ورغم اعتناقه الماركسية ووضعه مجموعة من المسرحيات التعليمية لتوضيح مبادىء وقوانين فائض القيمة ، والوعي كانعكاس للوضـع الاجتماعي ، والعمل كمصـدر لكل قيمـة ماديـة ، والفعل أو التطبيق كمعيار لكل فكر ، والفلسـفة العلمية كمنهج لكل عمـل ثـوري .. الخ في مسرحياته التعليمية القصيرة : « بارنر المعلم » و « الذي يقول نعم » ثم « لكل

«الذي يقول لا» و «المعيار» ثم «القاعدة والاستثناء» واخيراً « هوراياتي وكورياتي » وكتبت كلها في سنتي ٢٩ ، ٣٠ بأستثناء الاخيرة التي كتبت عام ١٩٣٤ ، رغم ذلك فأنه استمر في تجاهل ما كان يقدمه التعبيريون من تجسيد للقوى الثورية « صانعة المستقبل » . بانسانه وعالمه الجديدين سواء في ايديولوجية التعبيريين أو في آيديولوجية بريخت نفسه .

ولم يكن السبب تخليا من جانب بريخت عن الطبقة التي انتمي اليها ، بقدر ما كان توظيفا مباشرا للمسرح في الدعاية العلمية السياسية الرامية الى توعية جمهور هذه الطبقة بفساد خصومها ، وحتمية رفض عالمهم وتقويضه . لقد تنازل بريخت فقط عن تمجيد التعبيريين الرومانتيكي للقوى الثورية نفسها .

وتنتمي الى نفس المجموعة ، والى نفس الجو ، من حيث الموضوع والشخصيات واسلوب التناول والتعبير ، مسرحية « صعود ارتورو ووي ، الممكن مقاومته » التي يتولى فيها بريخت بشكل رمزي تشريح القيادة النازية وفضح الطبيعة الاجرامية لحزبهم وعملهم السياسي على خلفية من جو عصابات شيكاغو ايضا .

ولكن أعظم ما كتبه بريخت في المنفى ـ وفي حياته كلها ـ لم يعرض الا بعد عودته الى الوطن بعـد هزيمة النازيين .

في مسرحية « الام الشجاعة » التي كتبت عام ١٩٣٨ ، عاد بريخت الى المزج التعبيري العميق بين مأساة الانسان الفرد وبين الدلالة التاريخية العامة للعصر الذي يصنع مأساة هـذا الانسان أو يندفع الانسان الى مأساته حين يدخل بين فكي الرحى القاسية لعصر يحكمـه العنف والشر . فرغم أن محاولة الاستفادة من « الحرب » والاتجار مع كل الجيوش المتحاربة كانت هي حرفة الام الشجاعة ، الشديدة المهارة والواقعيةوالتيتعرف نذالة وخسة اهداف الفريقين المتحاربين ، فانها لم تكسب في الحق شيئا وانما خسرت ابناءها الثلاثة الواحد تلو الآخر في طاحـون الحرب المخادعـة التي لا ترحم وخسرت تجارتها ايضـا .

وفي « حياة جاليلو » صورة فذة اخرى من صور الشجاعة التي تعرف امكانياتعصرها فتحرص على الافلات من انياب العصر لكي تستنفد حقهـا في الاستمتاع بالحياة وفرصة توصيل « الوعي » الذي تملكه الى الاجيال القادمة . ان البطولة هنـا ليست بطولة « المواجهة » الفردية والمجانية مع عصر غبي ومتوحش ومنافق وجهـول وانما هي

بطولة التحمل لحماية « جنين » الحياة القادمة وهي بطولة الوعي نفسه او المعرفة النابعة من قدرة الانسان على التوغل في « خامة » الحياة الاصلية بالعقل وبالحواس سواء بسواء .

وفي كوميديا « السيد بونتيلا وتابعه ماتي » التي كتبت عام ١٩٤٠ يتراجع بريخت قليلا عن شكله الراسخ القديم في الطبيعة البشرية ، فيكتشف الانسان « الاصلي » تحت ارهاب الاقطاعي القاسي، ولكنه لا يمكن ان يكون رومانتيكيا ، لانه يعرف ان الانسان نفسه لكي يحمي انسانيته ، لابد أن يكون شائكا وحادا وساخرا ومستعدا لتقبل الالم ، وانزاله ـ أحيانا ـ بالاخرين .

وتتوج « دائرة الطباشير القوقازية » التي كتبت بين عامي ١٩٤٤ ، ١٩٤٥ ، هذه القائمة الكبيرة لتأتي في قاعة ملحمة واسعة مليئة بالشخصيات الانسانية التي تذكرنا بمجموعات الشخصيات الشيكسبيرية في تراجيديات الشاعر العظيم . ورغم أن المسرحية تدور حول قضية بسيطة واساسية من قضايا الفكر الاشتراكي العلمي : ان الارض لمن يفلحها ويحميها وان ثمرة العمل من حق العامل وليست من حق من يحمل « صكا بالملكية » مهما كان مصدر هذا الصك ، فان تجسيد هذه القضية في صورة الحكاية الانسانية القديمة عن الام التي

ترفض تمزيق طفلها ـ والامومة الحقيقية هنا هي امومة المربية التي تولت في عناء وضنك حماية الطفل وتربيته ـ أقول ان هذا التجسيد الانساني هو ما يتيح الفرصة لخلق مجموعة الشخصيات الفذة والمواقف المترعة بالسخرية وبفهم عميق لجوانب الحياة الاجتماعية سواء كان ابطالها من العسكريين أو القضاة او الملوك أو خدم المنازل او الطباخين .

المسرح البروليتاري الامريكي :

أن صلة القرابة لأوضح مما تحتاج الى دليل بين « المسرح البروليتاري » الامريكي أبان الازمة الاقتصادية الكبرى(١) وبين مسرح الثورة التعبيري الالماني . فالمسرح يعود في مرحلة البطالة الفادحة والكساد وعصابات الجريمة المنظمة(٢) والاضطرابات العمالية الواسعة والمحاكمات القاسية للعمال والفساد السياسي الذي كشفته علاقات الرئيس واردينج بالعصابات المنظمة ، يعود الى التحريض على الثورة والى تعبئة العمال وتوعيتهم . وهنا تتبدى الفوارق

---

(١) ١٩٢٩ ، ١٩٣٣ .

(٢) **ازدهرت الجريمة المنظمة في الولايات المتحدة في نفس سنوات الازمة الاقتصادية وتحولت بعدها الى واحدة من معالم الحياة الامريكية الرئيسية ، مع قوانين تحريم الخمور وضرائب القمار والسجائر .**

الاساسية بين المسرحين الثوريين ، الامريكي والالماني، انها فوارق تنبع من علاقة المسرح التعبيري الالماني بتراث الثقافة الالمانية الكبير ، في الفلسفة والدراما والشعر ، بالاضافة الى تراثه في النضال والفكر السياسي ومن افتقار المسرح الامريكي الى مثل ذلك التراث .

فسواء كانت المسرحية تدعو الى الثورة البروليتارية العالمية ، مثل مسرحية ((**الدولية**)) التي كتبها **جون هوارد لوسون** عام ١٩٢٨ او **تدعو** الى مجرد اضراب عمالي جزئي مثل **((اغنية المسيرة))** التي كتبها لوسون أيضا بعد نحو عشر سنوات (١٩٣٧) أو كانت تحمل رسالة توعية طبقية ذات طابع اقتصادي واجتماعي محدود مثل **((انتظارليفتي))** التي **كتبها كليفورد اوديتس** عام ١٩٣٥ وكشف فيها عن العلاقة بين الشركات **الرأسمالية** ورجال العصابات او كانت تحمل نغمة تفاؤل رومانتيكي بالمستقبل السعيد للطبقات الكادحة مثل «استيقظوا وغنوا» لأوديتس أيضا عام ١٩٣٦ أو كانت تحمل دعوة متعجلة للسلام مثل مسرحيتي **اروين شو :** ((**ادفنوا الموتى**)) عام ١٩٣٦ و ((**الحصار**)) عام ١٩٣٧ فاننا نفتقد ما كانت تتميز به اعمال **التعبيريين** الالمان عن كثافة الرؤية ، وترابط بين جوانب الحياة المادية والمعنوية وترابط بين قضايا الواقع والروح

بالتالي ، وزخم التفصيلات التي تتيح للمسرحية حمل طبقات متراكمة من المعنى وتجعل المسرحية اكبر من مجرد عمل دعائي مؤقت القيمة .

وربما كان **المرايس** هـو الاسـتثناء الوحيد من هذه المجموعة، ربما لانه ارتبط مباشرة بالتعبيريين الالمان ، ولم يرتبط بحركة الكتاب البروليتاريين التى نبعت من تجمع للكتاب والسياسيين الايطاليين ابان الازمة والحرب الاهليـة الاسبانية . وقد اصبح رايس بذلك أقل شهرة واكثر عزلة ، ولكنه ترك اعمالا اكثر قدرة على البقاء .

كانت « المحاكمة » مسرحيته الاولى عام ١٩١٤ بعيدة عن الهم السياسى المباشر ولكنها بسبب لغتها التعبيرية لم تقبل الا للعرض على مسرح تجريبي صغير . وبعد تسع سنوات كتب مسرحيته الثانية « **آلة الجمع** » التي بدأ فيهـا اهتمامـه بالقهـر الاجتماعي الذي يعيشه الانسان الامريكي البسيط وحتمية لجوئه الى العنف . ورغم أنه كتب اكثر من خمسـة عشر مسرحية ، فان اكثرها اهمية كانت مسرحياته ذات القضية السياسية المرتبطة مباشرة بقضايا عصره ، وليست تلك الكوميديات النقدية الاجتماعية الخفية التي هلل لها برودواي . ففي مسرحية « نحن الشعب » عام ١٩٣٣ كانت القضايا

العمالية ، من وجهتي النظر الطبقية والفردية هي الموضوع الرئيسى ، ولكن في مسرحية **((يوم الحساب))** اختار موضوعا له ـ **كيهودي** قديم غير اسمه من رايز نشتاين الى رايس ـ محاكمات اليهود الالمان بتهمة حريق الرايستاغ الذي دبره النازيون كمبرر وذريعة لذبح اليهود والشيوعيين ، ولكنه أثار من خلال الحادثة التاريخية المعاصرة قضية الصراع التاريخي بين الديمقراطية والفاشية ومسؤولية الدول الديمقراطية في حد ذاتها في العالم كله . وفي مسرحية **((منظر خلوي امريكي))** عام ١٩٣٨ كانت امريكا الديموقراطية مسؤولة عن العدالة في العالم ومسؤولة عن العدالة لأبنائها واللاجئين اليها من مهاجري الاجناس غير ((المتميزة)) في امريكا نفسها ولم يكن ثمة مفر من الارتباط بين الحرية في الداخل والالتزام بها في الخارج ، او بين عبودية **الداخل** والطموح الى استعباد الخارج ايضا .

غير ان **المرايس** لم يستطع ان يكون بمفرده او ان يخلق وحده مناخا ((ذهنيا)) وفكريا كاملا يساعد المسرح السياسي الامريكي قبل الحرب على الارتفاع عن مستوى الدعاية ومجرد التحريض .

ولكن يبدو ان الحرب العالمية الثانية ، ومرحلة

الاحتكاك بين القوى الديموقراطية الامريكية ونظيراتها الاوربية قبل الحرب واثناءها(١) قد انضجت الثقافة الديموقراطية والثورية الاجتماعية في الولايات المتحدة . ولدينا نماذج كثيرة في الرواية والشعر تؤكد هذا المعنى . وفي المسرح كانت اعمال **آرثر ميللر** هي أبرز ثمار ذلك النضوج .

ففي مسرحيات من نوع « كلهم أبنائي » عام ١٩٤٧ و **« موت بائع جوال »** عام ١٩٤١ و **« عدو الشعب »** عام ١٩٥٠ و **« مشهد من الجسر »** عام ١٩٥٥ ، مزج ميللر بين فهمه السياسي العلمي لسلوك البورجوازية واخلاقياتها ، او لقوانين السوق الاستهلاكي ، او للطبيعة الاجرامية للعمل السياسي في النظام الراسمالي الامريكي ، او للقهر العنصري والطبقي الذي يتعرض له المهاجرون من أجناس أوروبية غير الانجلو ساكسون والجرمان وبين المأساة الفردية لكل من أبطاله ، المأساة التي يصنعها الانسان لنفسه . وهنا لا تبدو الشخصية الانسانية دمية في ايدي القوى الاجتماعية أو النفسية، وانما تشارك هي بارادتها وباختيارها في صنع المأساة، وربما

---

(١) وخصوصا في سنوات الحرب الاسبانية ضد الفاشية ، والنضال الديموقراطي السياسي ضد دعايات النازية في الولايات المتحدة وضد دعاة العزلة وتسليم اوربا والعالم القديم للقوى الفاشية والعسكرية .

صنعتها باستسلامها وبخور ارادتها او ضعفها الاخلاقي رغم وعيها احيانا بمصدر الدمار واسبابه.

ويخرج ميللر في مسرحيات من نوع **« البوتقة »** أو **« ساحرات ساليم »** عام ١٩٥٣ ، او **« بعد السقوط »** عام ١٩٦٦ على اطار الدوافع الاقتصادية والسياسية المجردة لمصدر فهمه للحركة الاجتماعية لشخصياته ، فيتخذ منظورا ثقافيا اجتماعيا في المسرحية الاولى ليكتشف جانبا من اسس التعصب الديني والعنصري في تركيب السايكلوجية الاجتماعية الامريكية ويتخذ منظورا اخلاقيا ونفسيا ليكتشف في المسرحية الثانية مأساة المثقف الديموقراطي الذي لم يكن واعيا بما يكفى لقيمة موقفه ولا لعلاقته بالاحياء المرتبطين به ، ويعيش لكى يبلغ العمر الكافي لمواجهة التمزق بين مثله العليا وبين سلوكه القديم في ذكرياته المجهدة .

المسرح السوفيتي : دراما البطل الايجابي

وفي الجانب الآخر من العالم ، كان هناك مسرح جديد يحاول أن يشق للفن الدرامي طريقا غير مطروق ، لأن المجتمع الذي نشأ فيه هذا المسرح كان مجتمعا يقوم بالفعل على أسس جديدة وكان يشق في التاريخ طريقا لم يسلك من قبل .

في عـام ١٩١٩ ، لم يكن هناك من يهتم كثيرا في روسـيا ، والاتحاد السوفييتي كما أصبح اسمها الواقعي الجديد ، بالمسرح . ولكن كان هناك بين الثوار عدد من فناني المسرح الذين لم تكن الظروف، ولا طبيعة الامور لتسمح لهم بان يحبسوا انفسهم وراء « حائط رابع » في قاعات مريحة ونظيفة امام جمهـور مستريح يؤدي « طقسا اجتماعيا » سليما، ولان « الجمهور » وهو نفسه الجماهير الثائرة ـ كان يحتاج الى المسرح ، فقد كان من البديهي أن يكون هذا الجمهور نفسه هـو الممثلون وكان من البديهي ان تصبح الميادين العامـة هي منصـات المسارح . ولعل اشهر مسرحيات هـذا المسـرح السياسي المباشر التي سـجلها لنا التاريخ ، وان لم يحفظ لها « نصوصا » معروفة ، هي : **اقتحام قصـر الشتـاء** » و « **نحن** » و « **الحرب الاهلية** » و « **ايام الكوميونة** » ، وقدمت كلها في عامي ١٩١٩، ١٩٢٠ في لينينجراد وفي موسـكو في ميدان قصـر الشتـاء والميدان الاحمر .

ولكن النظام الجديد يستقر وهـو نظام قائم على تصور فلسفي متكامل ، فيه موقف من الفن وفيه أيضا موقف من المسرح . وفي عـام ١٩٣٣ ، كتب **مكسيم جوركي** أشهر كتاب العصر الجديد الروائيين والدراميين في بدايته يقول : « نحن نعيش

في عصر لم يسبقه عصر يشبهه في عمق طبيعته الدرامية ولا في شمولها ، عصر العمليات الدرامية الشاملة ، عمليات الهدم والخلق الجديدة » ولكنه كان عليه ان يضيف ايضا : « عمليات المواجهة الساخنة الى حد الاشتعال ، والفائرة الى حد البرودة ، التي تسبق دائما عمليات الهدم والخلق، وقد تمتد لسنوات طويلة قبل أن يبدأ الهدم او تسنح فرصة الخلق الجديد » .

ولكنه كان يفكر أساسا في العصر الذي يعيشه مجتمعه هو – أول مجتمع اشتراكي او يبني الاشتراكية في التاريخ – وكان جوركي نفسه ، مع **فيشنسكي وجدانوف ولينين** قد رسموا معا الواقعية الاشتراكية ، سواء في لغة « الفن » بوجه عام ، أو بالنسبة للمسرح بشكل خاص بعد ان كتب فيشنسكي مسرحيته **((المأساة المتفائلة))** عام ١٩١٩ لكي يؤكد انتصار ارادة الانسان الواعي على عوامل التحلل التي تفرضها مرحلة متلاشية من التاريخ .

وكان المسرح الواقعي الاشتراكي قد بدأ يجد طريقه في عام ١٩٢٦ مع ظهور مسرحية **((ليوبوف ياروفا))** للكاتب **كونستانتين ترينيف** ، حيث عثر على « منجم الذهب » للواقعية الاشتراكية – بتعبير **نيكولاي يوجودين** ، اكبر كتاب المسرح

السوفيت حتى منتصف القرن . وكان منجم الذهب المقصود هو « البطل الايجابي » على غرار «ياروفيا» بطلة المسرحية ، المدرسة الساذجة حيث تتحول من خلال قصة حب الى مقاتلة في صفوف الثورة .

وظلت مسرحيات ترينيف ويوجودين وغيرهما تكتب في التزام بالنظرة الجديدة الى الفن : النظرة التي تطلب من الفن ان يساهم في بناء الانسان الجديد حتى يمكن له الصمود كجزيرة وسط محيط من الاعداء ـ وحتى يمكن له أن يقدم للاجيال التالية ما يطلبونه دون كبير عناء وبذلك اصبحت قضية رسم **« البطل الايجابي »** هي القضية الأولى في الدراما السوفيتية حيث يعبر هذا البطل عن حالة الحركة الكلية للجموع وعن وعي هذه الحركة بنفسها في وقت واحد . ان تكتل افراد هذا المجتمع هو الذي حقق لهم الحرية ، اما طموح كل منهم الى التميز كفرد ، او غرق اي منهم في عذاب فردي وخاص ، فلا ينبغي ان يكون الا طموحا للوصول الى مستوى البطل الايجابي او التعذب بانه عاجز عن ذلك المستوى او بانه قد تخلى عن الطموح اليه .

ورغم ذلك فأن محاولة الخروج عن ذلك القالب لم تتأخر كثيرا . فقد كتب **الكساندر كورنيتشوك** مسرحية «بلاتون كريخت» عام ١٩٣٦

لكي يرسم للمرة الاولى الصدام بين«البطل الايجابي» وبين جوانب الفساد المتوقعة في هـذا العالم الجديد، جوانب التزمت والبيروقراطية والغباء القائم على محاولة تجميد النظرية ووضعها في مقام النصوص المقدسة التي يجب أن يخضع الواقع الحي وحركته لا بدلا من أن تتغير هي تلبية واستجابة لما يفرضه الواقع الحي من مطالب وقضايا .

ومنذ ذلك الحين والاتجاهان يتـوازيان في الدراما السوفيتية التي لابد أن تكون « سياسية » مهما كان موضوعها : فقصص الحب مثل قصص الحرب ـ وهي كثيرة على المسرح السوفيتي ـ تدور اساسا حـول موقف الانسان من هموم مجتمعه وقضاياه الخاصة ، وهي أساسا القضايا ذات الطابع « الاجتماعي / السياسي » ولكن اللافت للنظر حقا أن الدراما السوفيتية لم تهتم كثيرا بما يدور خارج بلادها ـ وتشترك معها في هذه السمة السلبية ـ الدراما القادمة من الدول الاشتراكية الاخرى ، ربما اكتفاء بما يتم انتقاؤه من الاعمال الدراميـة القادمة من مؤلفي الغرب الاكثر قربا من المنظـور الفكري والسياسي للدول الاشتراكية نفسها ، رغم أن ما يدور خارجها هـو على المستوى السياسي ، من صميم همـوم ذلك المنظـور .

* * *

دراما خيبة الامل ، والثورة الجديدة

كان مسرح الدول الاشتراكية ، يعبر نظريا على الاقل ـ عن المثل الاعلى الذي كافح من اجله التعبيريون الالمان ، وسلالتهم في المانيا نفسها ، مثل برتولت بريخت او حتى كارل تسوكماير او في الولايات المتحدة من الكتاب البروليتاريين والتعبيريين . غير أن هذا المسرح لم يكن هو مصدر « الالهام » للمسرح السياسي الغربي بعد الحرب . وانما نستطيع القول بان خيبة امل كتاب ذلك المسرح في « الثورة » في بلادهم من ناحية ، وموقفهم الاخلاقي من « الثورة » التي اشتعلت في بقاع أخرى من العالم ، ضد السيطرة الاستعمارية لبلادهم ذاتها من ناحية اخرى كانا المعيارين الاساسيين لذلك الالهام .

ومهما كان من امره ، فان المسرح الغربي (المسرح العالمي الوحيد حتى الآن بحكم عالمية انتشار الثقافة الغربية ذاتها) لم يعد ابدا الى حديث « الثورة » والدعوة المباشرة الى تقويض النظام الرأسمالي « او الى الحلم بعالم جديد مثلما كان الامر حتى اواخر الثلاثينات » لقد شملت « خيبة الامل » امكانية تحقيق الحرية على النمط البورجوازي ـ الليبرالي القديم ـ منذ زمن بعيد :

منذ مسرحيات نقد النفاق البورجوازي في الاخلاق والسياسة في بداية القرن . أما في مسرح ما بعد الحرب الثانية ـ في الخمسينات والستينات فأن الشعور بالخيبة يشمل حتى الطبقة العاملة التي كان الامل معقودا عليها حتى هزيمة الجمهورية الاسبانية على الاقل .

ففي الحديث عن الطبقة العاملة ، اصبح من الممكن ان نعثر على كاتب مسرحي هام ، ينتمي الى الطبقة نفسها ، ويقول عنه **جون راسل تايلور** : « الممثل الكامل الصحيح للكاتب الدرامي الجديد المنتمي الى الطبقة العاملة » ، وهو **ارنولد ويسكر** الذي ظهر مع موجة الغاضبين ، ولكن لم يعبر عن غضب الطبقة العاملة الجديدة على المجتمع الرأسمالي ، وانما على العكس ، عبر عن تخلى اجيالها الجديدة عن القضية التي اصبحت أثرا تاريخيا ينتمي الى عالم ما قبل الحرب . ففي « ثلاثيته » التي حاول ان يلخص فيها موقف ووضع الطبقة العاملة الانجليزية (والغربية بشكل عام) في الخمسينات ، قبل ازدهار الستينات الكبير ، واولها مسرحية **« حساء الدجاج مع الشعير »** عام ١٩٥٨ ، ثم **« الجذور »** و **« اتحدث عن القدس »** في العامين التاليين ، صور ويسكر هزيمة فكرة « الثورة الطبقية » التي كانت تمثلها « الأم » الشيوعية

المتبقية من عالم الثلاثينات والاربعينات ، امام تحلل ابناء الام وبناتها وزوجاتهم وازواجهم ، الذين نشأوا عمالا مثلهـا ، ولقنتهم تعاليم الثورة والتزاماتهـا العملية، على أساس انهم يعيشون من اجل الاخرين. ولكنهم يتعلمون أن خدماتهم لم تعد مطلوبة ، وان الحياة لم تعد بسيطة أو واضحة التحديد في قضاياها مثلما كان الامر حين كانت الشوارع تقطعها المتاريس وتزينها الرايات الحمراء وتزدحم بالمضربين المطالبين بظروف عمل ومعيشة افضل . فها هي الظروف الافضل تتحقق أو توشك من خلال النظام الرأسمالي نفسه الذي تعلم لعبة الاقتصاد الاستهلاكي والتوجيه الاعلامي بكل وسائل تدمير الوعي. والطبقة العاملة تفقد ميزة لـون ثيابها الازرق وتقترب في حياتها كثيرا من مستوى أصحاب الياقات البيضاء ، واحلامها لم تعد ترتبط بالثورة وانما بالصعود الطبقي ، فاذا « تمردت » لجأت الى لعبة التخلص من الحضارة الصناعية نفسها . وهذا التخلص ليس دعوة الى تدمير الآلات، مثلما كان الامر في مسرحيات التعبيريين في العقد الاول من القرن وانما هـو مجرد دعوة لهجرة المدينة (على طريقـة تولستوي وهافلوك اليس ، وليس على طريقة غاندي) أي انه رفض الحياة المدنية وليس مقاومة اقتصادية لاستغلال المستعمرين) ولرفض الخضوع لسوق العمل والسلع

الاستهلاكية والعودة الى الاقتصاد الطبيعي البسيط، دون حلم او تخيل عن امكانية تغيير أساس العالم القائم المرفوض الذي هربوا منه .

* * *

ويقدم **أرمان جاتي** في فرنسا نموذجا آخر من مسرحيات « خيبة الامل » لدى المثقفين الراديكاليين في الثورة ، في مسرحيته **« تقارير من كوكب سيار »** عام ١٩٦٢ التي مزج فيها بين الاستعراض الساخط للتاريخ البشري ، وبين محاكمته للطغاة الدمويين عبر هذا التاريخ وصولا الى الفاشيين والنازيين « برابرة القرن العشرين » وبين تجسيده الساخر الدافع لهزيمة القيم الانسانية والحرية وانزوائهما الدائم ان افلحا في الافلات من مجازر البرابرة ، وفي مسرحية **« الحياة الخيالية للعامل أوجست جاى »** يقابل جاتي بين ما يبدو انه أوهام العامل عن حياته اذا ما تحقق « المثل الاعلى » للثورة وبين حياته الفعلية، فلا يكتشف فارقا كبيرا بين الحياتين ، ولكنه يعود الى موضوع المحاكمة الساخطة لانظمة القهر التاريخية وصولا الى الفاشية والمكارثية (نزعة العداء للديموقراطية والأفكار التقدمية التي انتشرت في امريكا بعد الحرب لتطهيرها من آثار النزعات

التحررية المتبقية من عصر الازمة ومكافحة الفاشية) في مسرحية ((**عرض عام امام كرسيين كهربائيين**)) عـام ١٩٦٥ .

غير ان الكاتب الالماني المهاجر الى السويد **بيتر فايس**، يقدم اعظم نماذج دراما «خيبة الامل» في تاريخ البورجوازية وفي الثورة كليهما ، ويكاد يؤكد في مسرحيته ((**أضطهاد واغتيال جان بول مارا**)) عـام ١٩٦٦ انه لامفر من ان تأكل الثورة ابناءها ، ولا مهرب من أن تغرق الثورة في الدم وان يتحول الثوار في الصراع السياسي الى جزارين يلطخون ايديهم بالجريمة ويعجزون ابدا عن التطهير ، بل يعجزون عن المواءمة بين شعاراتهم وافكارهم النبيلة عن الحرية والمساواة والعدل والرخاء الانساني ، وبين الاساليب العملية الدموية التي تبدو ضرورية في الصراع السياسي على السلطة ، ناسين دوافع ومطالب الناس البسيطة ، وغير المثالية التي تدفعهم الى الثورة، الامر الذي يؤدي في النهاية – بالضرورة – الى ظهور وسيطرة طاغية حقيقي ، يلعب بعواطف البسطاء ومطالبهم العملية ويغرق بلاده وربما العالم كله في دورة اخرى من التدمير والابادة . ولا نجاة من كل هـذا الا كمن هرب الى وحدة ذاته ، يتأملها ويزينها ويعذبها ويحلم بها ويتصور فيها الجمال

الابدي والقبح الابدي ايضا في سخرية عدمية جذابة وشـــائكة .

* * *

لقد كانت تجربة الثورات الاشتراكية الغربية المتعجلة والفاشـــلة بعد الحرب العالمية الاولى في النمســـا والمجر والمانيا وفنلندا ، والصـــراع غير المتكافىء بين الثوار والرجعيين الذي مهد الارض للفاشية ثم للحرب العالمية الثانية ، مصدرا قويا لهذا النوع من « خيبة الامل » في امكانية الثورة بالطريقـــة الكلاســـيكية في الغرب ولمـــا لـــم يكـــن لشعراء المسرح الفرصة ـــ ولا الحق احيانا ـــ في الخروج على مقتضيات الخط السياســـي العـــام الجديد للقوى الثوريـــة في مجتمعاتهم ، فقد كان من المنطقي أن يتحولوا الى الناحية الاخرى : تشريح العالم البورجوازي نفســه ، اما بلهجة الاسى على مصير الطبقة التي بشرت بالحرية قبل مائتي عام ومصير الانسانية معها ، واما بلهجة التشـــفي من الطبقة التي خانت بشارتها واغرقت نفسها ومواطنيها والعالم في بحـــار الاستغلال والقهر والضياع الروحي والـــدم .

وكان موضوع محاكمة النازية ، او محاكمة دعاة الحرب الباردة (والحرب العالميـــة الثالثـــة

بالتالي) من أقرب موضوعات تلك اللهجة الاخيرة واكثرها قربا من حاجة الشاعر الدرامي الغربي بعد الحرب . ومن الطبيعي أن يكون الكتاب الالمان الليبراليون هم أبرز أصحاب دراما محاكمة النازية وادانة الحرب الباردة وتجنب الحرب الثالثة(١) ولكن بيتر فايس يقدم عام ١٩٦٥ النموذج المثالي لموضوع محاكمة النازية في مسرحية ((**التحقيق**)) المستقاة من ملفات وسجلات ووقائع واقوال المتهمين والمحامين والمدعين والقضاة في محاكمات مجرمي الحرب النازيين في نورمبرج . ان فايس يحول موضوع محاكمة النازيين الى محاكمة شاملة للضمير الغربي كله الذي يتحمل مسئولية المجزرة المأساوية التي بدات جذورها بهزيمة الثورة عام ١٩٢٠ حتى محاولة استثمار النازية لضرب الاشتراكية والديموقراطية في اوربا رغم التحذير الذي مثلته

---

(١) مثل مسرحية ((الغائب)) عام ١٩٦٧ لهيوكوت عن جرائم النازي ومسرحية ((محاكمة أوبنهايمر)) لهانيارد كيبارد عام ١٩٥٨ عن الحرب الباردة ومسؤولية العالم النووي عن تجنيب العالم ويلات حرب ذرية . وقد اشترك الكتاب السوفييت في معالجة قضية الحرب الباردة والتهديد بالحرب الذرية ، مثل سيمونوف بمسرحيته ((الرجل الرابع)) عام ١٩٦٠ ، وقد عرضت في القاهرة ولم نتمكن من الحصول على نصها وكذلك نص مسرحية الغائب .

الحرب الاسبانية . ويخلص فايس الى اعلان افلاس الضمير الغربي نفسه او انتحاره في الحقيقة ، بعد ان اسلم نفسهخاضعا لفاس جلاده. لقد انقذ الغرب جســـد اوربا ولكنه حصل على جسد كانت روحه قد فاضت في معسكرات الاعتقال وفي المدن المقصوفة بقنابل الطائرات ومئات الآلاف من الاطفال المحروقين والمفكرين الذين ســلخت جلودهم ثم حصـــل على الدعاية بدلا من الفكر ، وعلى التزييف الاعلامي بدلا من المعرفة ، وعلى السلع الاستهلاكية بدلا من روائع الفن، وعلى القنبلة الذرية بدلا منمطبعة جوتنبرج.

ان محاكمة النازية تؤدي بدورها الى محاكمة الحضارة الغربية بأسرها ، والى اعلان « خيبـــة الامل » في امكانية انقاذها كما هي ، الثورة فالفنان الدرامي شاعر يريد ان يرى بنفسه التاريخ وهـــو يؤتى ثماره ولا يستطيع ان يسترخى مســـتريحا متمتعا براحة يقين السياسي الثوري) المستعد ان يغير تكتيك الثورة حتى تنضج ثمارها على مهل عبر نضال الاجيال .

* * *

ويكاد بيتر فايس وحده ايضا مع استثناءات قليلة ان يكون الكاتب الدرامي الغربي الوحيد الذي استطاع أن يرى الوجه الاخر للثورة في عصرنا :

« ثورة الشعوب المنسية خارج الحضارة الغربية في المستعمرات القديمة . ولقد اصبحت الثورة بصورتها الكلاسيكية ـ هي الصورة الوحيدة المتلائمة مع طبيعة احلام الشاعر مستحيلة في الغرب ولكنها تتحقق بالفعل في آسيا وافريقيا وامريكا اللاتينية . وكانت الثورة في كل من « **انجولا** » و « **فيتنام** » موضوعا للمسرحيتين اللتين تقدمان نموذجا لمحاولات الضمير الغربي المثقل باعباء الهزيمة والعجز وآثام الماضي الاستعماري ان يتطهر »(١) من « غول لوزيتانيا »(٢) .

في المسرحية المسماة باسمه عام ١٩٦٦ ، غول عجوز يمكن ان ينهار ـ وقد انهار بالفعل بعد عقد واحد من كتابة فايس لمسرحيته ـ ولم يكن يخيف احدا الا بقناعه القديم المزود بالمخالب والانياب الصناعية . ويستطيع فايس (الاوربي) أن يخترق جدار المظهر الخارجي لكى يكتشف امكانية الثورة وضرورتها ، ولكي يكتشف ان للثورة

---

(١) في خطاب من بيترفايس الى الشاعر الدكتور يسري خميس مترجم فايس الى العربية ذكر الكاتب المسرحي انه قطع اشتغاله برواية كبيرة لكي يضع دراما تسجيلية عن «شيلي» وكان ذلك في اوائل عام ١٩٧٧ الحالي .

(٢) لوزيتانيا هو الاسم الكلاسيكي للبرتغال .

هناك مسيرتها الخاصة واحتياجها للوعي الانساني حتى لا تقع في مأساة الثورة الدموية او المحيطة في الغرب ، ولكي يكتشف ايضا أن الثورة هناك في المستعمرة السوداء التعيسة يمكن أن تكون اداة لتوليد ثورة جديدة وطازجة من بطن الغول المتعفن.

وفي مسرحية « فيتنام » عام ١٩٦٨ يكتشف فايس الغول الامريكي الجديد الفتى والذي لا يقل ضراوة ـ ولا هشاشة ـ عن الغول القديم. ويكتشف هناك المعنى الحقيقي لشرف الثورة: الشرف المستمد من قدرة الحفاة الفقراء سيئي التغذية على الحلم بالجمال والحرية وعلى الحرب والحصول على المعرفة وعلى فهم واتقان « حرفة » القتال واصول بناء عالم يقوم على حلمهم لتحقيق « التكامل الانساني » حلم جورج كايزر ، سيد التعبيريين القديم .

وفي مقابل مسرحية فايس عن « فيتنام » تأتي في وقت مناسب مسرحية **« نحن » او « الولايات المتحدة »** عام ١٩٦٨ ايضا التي كتبها واعدها مجموعة من الممثلين البريطانيين الشبان باشراف المخرج البريطاني **بيتربروك** والمخرج البولندي **جروتوفسكي** . لقد طرح بروك نفسه قضية مسرحيته طرحا مجردا بقوله أنها تدور حول

محاولة الانسان أن يتهرب من الحقيقة . ولكنها في الحق كانت محاكمة جديدة للضمير الغربي من زاوية مختلفة ، اذ تطالبه بأن يسأل نفسه عما يمكن أن يفعله حين تواجهه حقيقة ما ((كان)) يحدث في فيتنام حيث الفقراء الجوعى يواجهون حرائق المواد الكيماوية بينما البورجوازي صاحب الضمير الغربي، عاجز عن الحلم بالحرية لنفسه ، ويملك أحسن ما يمكن أن توفره حضارة الاستهلاك الواسع والوعي المفقود .

فالمسرحية لم تكن تمجيدا واكتشافا للمقاتلين الفقراء في سبيل الحرية ، بقدر ما كانت محاكمة لبلاده ولامبالاة وقسوة حضارة ، تحول « البشر » من ابنائها الى ماكينات للقتل لامأساة لها ولا فرح ، حتى تسهل الحضارة لنفسها مهمة سحق «البشر» من غير ابنائها فيكونون وقودا لآلتها الجهنمية الكبيرة الخالية من المغزى ، وغير الانسانية .

القاهرة ٢٣-٦-١٩٧٧

فهرســـت

صدر من الموسوعة الصغيرة :

١ ـ العرب والحضارة الأوربية

د . فيصل السامر

٢ ـ فلسفة الفيزياء

د . محمد عبداللطيف مطلب

٣ ـ الحقيقة الاشتراكية لحزب البعث العربي الاشتراكي في الفكر والتطبيق

عزيز السيد جاسم

تصميم الغلاف : راجحة القدسي
الاشراف الفني : عباس عبدالله
الخطـوط : بســـام

رقم الايداع في المكتبة الوطنية ببغداد
١١٣٨ لسنة ١٩٧٧

دار الحرية للطباعة بغداد ١٣٩٧ هـ ـ ١٩٧٧ م

